



國樂 · 新絲路
Chinese Music in the New Silk Road



SILK ROAD

June 2023
新絲路
NO.89

國樂 · 新絲路 Chinese Music in the New Silk Road

藝術實踐與社會參與相輔相成，迎向後疫情挑戰
Artistic Practice and Social Engagement: Navigating the Post-Pandemic Challenges

搖擺吧！國樂
在傳統與現代之間悠遊的自由音樂人

The Third Magpie Bridge Production in Forty Years, Revisiting Classics:
Large-Scale Traditional Dance Drama *Eternal Love across the Magpie Bridge*

幕落下之後——
記2023臺北市民族器樂大賽



目錄 | Table of Contents

新思路 The Route to Innovation 	藝術實踐與社會參與相輔相成，迎向後疫情挑戰 Artistic Practice and Social Engagement: Navigating the Post-Pandemic Challenges	02
封面故事 Cover Story 	搖擺吧！國樂 在傳統與現代之間悠遊的自由音樂人 Swing It! The Free Musical Spirit Soaring between Tradition and Modernity	04
TCO 劇院 TCO Theater 	當喜鵲橋再次築起	14
TCO 藝訊 TCO News 	<ul style="list-style-type: none"> 幕落下之後——記 2023 臺北市民族器樂大賽 從二胡協奏曲《臺北風華》體現臺北傳統與現代風華 	18 21
客座主筆 Guest Columnist Session 	「中華民國國樂學會」七十風華—— 學會在臺經營及國樂推廣發展與回顧	26
紮根藝響 A Journey into Chinese Music 	國樂經營之道系列 海另一頭的理想鄉：離島國樂的現狀、課題與想望 專訪涂凱津、許勝文	30
國樂新視界 New Vision of Chinese Music 	交匯點：一位美國作曲家與東亞樂器的相遇 Points of Intersection: An American Composer Meets East-Asian Instruments	34
這些人這一刻 The Moment 	興於詩、立於禮、成於樂——蕭青杉與國樂的因緣 1970 年代臺灣國樂人的耕耘記述（十一）	48
國樂 + 講堂 Chinese Music Studies 	<ul style="list-style-type: none"> 從《和合夢》初窺傳統戲曲與當代作品中的性別 <small>※ 本欄目為提供給國樂研究及評論者的開放園地，並不代表本刊立場。</small>	52

發行人	陳鄭港
總編輯	吳幸潔
藝術顧問	林谷芳、林昱廷、吳榮順、施德玉、許雪姬、黃光男、張駿逸、樊慰慈、鄭德淵、瞿春泉、蘇文慶（依姓氏筆劃順序）
編審委員	黃馨玉、鍾永宏、郭沛濤、邱馨舫、陳慧君、黃滇琪、林恩緒、吳孟珊、方馨
企劃 / 執行編輯	俠客行文創顧問有限公司
編輯顧問	許馨文
翻譯編輯	李明晏
翻譯	余境萱

Publisher	CHEN Cheng-Kang
Editor-in-Chief	WU Hsing-Chieh
Artistic Advisors	LIN Ku-Fang, LIN Yu-Ting, WU Rung-Shun, SHIH Te-Yu, HSU Hsuch-Chi, HUANG Kuang-Nan, CHANG Jiunn-Yih, FAN Wei-Tsu, CHENG Te-Yuan, QU Chunquan, SU Wen-Cheng (by Order of Stroke Numbers of Surname in Chinese)
Editorial Review Committee	HUANG Hsing-Yu, CHUNG Yung-Hung, KUO Pei-Chen, CHIU Shih-Hsuan, CHEN Hui-Chun, HUANG Chen-Chi, LIN En-Hsu, WU Meng-Shan, FANG Hsin
Executive Editor · Production	Chivalry Cultural and Creative Industry & Consultant Ltd.
Editorial Consultant	HSU Hsin-Wen
Translation Editor	LEE Ming-Yen
English Translator	Christina YU

藝術實踐與社會參與相輔相成， 迎向後疫情挑戰

Artistic Practice and Social Engagement:
Navigating the Post-Pandemic Challenges

北市國團長 TCO General Director 陳鄭港 CHEN Cheng-Kang

臺北市立國樂團（下稱北市國）一年執行120至150場音樂會。除了由樂團為主體擔任演奏的專場音樂會之外，也有許多節目與民間自發性的團隊、組織進行連結。身為公部門藝文的成員、政府藝文施政的執行者，「公設專職樂團」必須比一般樂團想得更多、走得更前，除了演奏思維，還要能發揮更強大、更多元的功能，才能為臺灣國樂點起引路的火炬。

從政府組織的立場來看，公設職業樂團提供了演奏家穩健的環境，從而使整體藝術的表現水準能持續累進，也促使民眾能得到高水準的聆賞審美體驗、社會能累積藝術文化資本。國樂作為一個立基於傳統的新型態樂種，積聚多年的臺灣的發展經驗，已然成爲一種獨特的文化載體，將臺灣豐富而多元的人文能量內化其中。因此除了精進演奏，北市國身為公部門組織必須負擔起更多研究、推廣的責任，才能將當下、過往的文化軌跡轉化爲未來永續發展的資源與能量。這樣的探索與努力，正呼應了當代藝文活動中對於策展思維的重視，力求使聆賞音樂演出不只是視聽的感官饗宴，還能藉由豐富的人文思考，創造出多層次的審美趣味。

藝文工作者必得思考疫情後的共同挑戰。誠如眾人所知，全球藝文界在新冠肆虐之下，表演藝術曾被迫中止並改變呈現方式，如今眾人雖已從封鎖走出，風暴卻未曾止息。後疫情時代，臺灣的音樂家們除了原有的少子化社會發展趨勢的挑戰，同時還需面對視聽習慣改變造成的衝擊，國樂音樂家們亦無法豁免於此。回顧觀眾無法實體步入音樂廳的這段期間，北市國以線上音樂會方式來維持樂團的演奏能量、提供民眾持續欣賞國樂的管道，同時也將製作線上演出的資源分享給許多民間團隊，除了作爲領頭示範也對更多藝文團體提供實質幫助、共度寒冬。此時此刻，面對新的藝文消費型態與樣貌，北市國透過學術研討會、論壇、座談等等活動邀請各界提出自身經驗與觀點，藉由更多實例的研究與分享，凝聚向心力、互相鼓勵、共同迎向未來的挑戰。

「挑戰」乍聽令人擔憂，卻能充分激發新能量，過程不免挫折，但總有些軌跡能成爲引領後人前行的經典。本次樂季壓軸爲民族舞劇《七夕雨》，作品在1980年代開啓了臺灣民族創作舞劇之先河，其作曲家鄭思森先生更是臺灣國樂界發展的關鍵前輩。1984年作品首演爲臺灣表演藝術界投下震撼彈，至1995年「臺北國際舞蹈季」重演依然一票難求。此次再現經典除了重建舞譜，也依據現行國樂團編制進行配器整理，在舞臺技術方面結合了當代思維與技術進行設計再創。如何繼承文化裡前人的精神、賦予新能量，北市國持續將意念與使命實踐於行動之中，期盼爲眾人點燃靈光，也爲臺灣國樂帶來前行的力量。

The Taipei Chinese Orchestra (TCO) holds 120 to 150 concerts annually. Alongside orchestra-centric performances, several programs are carried out in collaboration with self-organized local teams and groups. As a public sector representative in arts and culture and a participant in government arts policy, the TCO's role goes beyond that of a typical orchestra. Its mission is to lead the way for Chinese music in Taiwan, achieved through advancement in performance and the demonstration of strong, diverse functions.

As a government organization, a publicly funded professional orchestra such as the TCO provides a stable environment for performers and, in turn, helps elevate the overall artistic standards. It allows the public to engage in high-quality aesthetic experiences, which contribute to the accumulation of cultural capital in society. Meanwhile, Chinese music in Taiwan, though firmly rooted in tradition, has embraced new formats. This unique blend of old and new has turned Chinese music into a vessel for Taiwan's diverse cultural spirit. Therefore, the TCO is tasked with enhancing performance and shouldering more responsibility in research and promotion. It transforms present and past culture into resources for future sustainable development. This mission aligns with contemporary curatorial thinking, aiming to make music appreciation an immersive, multi-dimensional aesthetic experience enriched by humanistic thought.

Arts and culture professionals must address shared challenges in the post-pandemic era. As we all know, COVID-19 forced the global art sector to pause and reassess its forms of presentation. While lockdowns may be behind us, the tumultuous period is not over. Amidst the recovery from the pandemic, Taiwanese musicians face not only the ongoing challenge of a declining birth rate but also the impact caused by changing audio-visual consumption habits. Traditional Chinese music performers are not exempt from these challenges. During times when audiences could not physically attend concerts, the TCO kept its momentum, offering continuous public access to traditional music through online performances. They also pooled resources for online performances with local teams, providing a vital lifeline for many arts groups. As art consumption patterns and forms evolved, the TCO facilitated events such as academic seminars, forums, and round-table discussions to encourage different perspectives and experiences, fostering unity and mutual support in preparation for future challenges.

The word "challenge" can elicit feelings of anxiety, but it can also ignite innovation. The journey may encounter setbacks, yet certain paths might transform into enduring masterpieces that could inspire future generations. The traditional dance drama *Eternal Love Across the Magpie Bridge* is the season's grand finale. As a trailblazer in Taiwanese creative dance drama in the 1980s, its composer, Mr. CHEN Si-Sum, played a crucial role in the evolution of Taiwan's Chinese music. The original performance in 1984 left a significant mark in the Taiwanese performing arts community, and its re-performance during the 1995 Taipei International Dance Season was an unmitigated box office success. The current revival not only reconstructs the choreography but also rearranges the orchestration based on the current setup of the Chinese orchestra. It blends contemporary ideas and techniques into its stage design. By honoring cultural traditions and infusing them with new energy, the TCO is transforming its vision and mission into actions, kindling its spark within everyone, and propelling Chinese music in Taiwan ever forward.

搖擺吧！國樂

在傳統與現代之間悠遊的自由音樂人

文 / 傅明蔚

圖 / 臺北市立國樂團



既可吹笛子、又會彈鋼琴、還能作編曲的刁鵬，無疑是自由的音樂人

三分微醺、八號酒窖、十分搖擺，國樂也可以很 chill！當夜幕低垂，紅男綠女們踩著輕快步伐，彷彿踏入 lounge bar，不曾想卻是進了音樂廳，新奇的反差感刺激著觀眾的視聽覺，一場別開生面的「搖擺國樂」就此展開。由 Fusion 演奏團「行草 Grass Walkers」與臺北市立國樂團一起瘋玩的音樂派對，輕鬆遊走在戲曲、爵士、拉丁、DISCO 與 J-Pop 之間。對於 21 世紀臺灣的國樂演奏家而言，國樂的定義也在搖擺著，傳統的包袱與界線，在他們自幼學習音樂的環境和歷程中慢慢消融，就像在音樂會中既可吹笛子、又會彈鋼琴、還能作編曲的刁鵬一樣，他們是能悠遊在傳統與現代之間的自由音樂人。

我想，音樂人的靈魂不是自由的，就是在追求自由的路上，樂種的隔閡、中西的對立、文化的束縛、政治的拉扯……，社會上有太多影響音樂創作的因素，但這些枷鎖，終究會隨著一個又一個時代的落幕而終結，更準確的說，是隨著一代又一代音樂人的努力而超越解脫。繼 2023 年 4 月 8 日「搖擺國樂」驚艷全場後，5 月 26 日「春之祭—黃佳俊 & TCO」更是震撼國樂界，由王辰威移植的史特拉溫斯基《春之祭》，深獲肯定。就如同王辰威在社群媒體上的自述：「我常用於評估一首國樂作品的粗略方式，就是問自己：這首曲若用交響樂團演奏，會不會效果更好？」面對「西樂中奏」這個自上世紀國樂誕生之初便衍生的大哉問，這次的《春之祭》翻轉了上述問題，針對那些發揮國樂團個性與異質性專長的旋律聲響，以及運用埙、巴烏、葫蘆絲、大胡、椰胡等特殊樂器的樂段，都讓人不禁讚嘆：這裡用國樂團演奏的效果也太好了吧！



王辰威運用埙、巴烏等特殊樂器，在《春之祭》中發揮國樂團專長



顏名秀創作的史上第一首喇叭協奏曲《義民傳奇》，具象的使用了傳統音樂素材

在文化相對論（Cultural Relativism）的框架下，音樂並無優劣好壞之分，追求文化多樣性似乎成為另一種普世價值（Universal Value），平等尊重各式各樣的聲音、樂器、律制……乃至每一個音樂文化體系，是當代音樂人的核心素養。藉此，得以擺脫傳統與現代、國樂與西樂的二元對立和線性史觀，讓兼容並蓄的自由創作成為可能。從這個觀點看 2023 年的臺北市傳統藝術季，以及臺北市立國樂團 2022 至 2023 年的樂季規劃，便可理解節目安排的理念宗旨。2022 年底，顏名秀創作了史上第一首喇叭協奏曲《義民傳奇》，具象的描繪了客家義民之戰、褒忠義民廟的牛車傳奇，讓觀眾彷彿親臨般身歷其境。但同一時間點的另一場音樂會，陳樹熙譜寫的組曲《歲樂足跡》當中，《絕情》也運用了客家歌謠為基礎材料，卻是把音樂轉化為一場愛情戲。陳樹熙在樂曲解說中寫道：「我面對傳統音樂素材的基本態度，借用、引用皆是為了勾起聯想來接地氣，我只想寫出世間男女的愛恨情愁。」這兩首樂曲在傳統素材的處理上，無論是樂器或歌謠，顏名秀與陳樹熙採用了截然不同的作法，卻不存在高下對錯之分，他們無疑都是自由的。

鄭思森作曲、許惠美編舞的民族舞劇《七夕雨》，講述牛郎織女的故事很有東方韻味；朱雲嵩的打擊協奏曲《涿鹿幻想》，採用蚩尤大戰黃帝的史詩傳說，充滿了歷史典故；王辰威的二胡協奏曲《臺北風華》，以臺北三個人文地景：大稻埕、孔廟、101 大樓為題材，新舊併陳各有異趣。用音樂敘事是國樂團擅長的表現手法，時序進入 21 世紀，故事的題材越發多元，音樂家們總是天馬行空的找尋靈感，而作為主辦方、委託創作者，臺北市立國樂團則提供了自由的創作平台。5 月 6 日「皇天后土」音樂會中，恩爵·史奈德寫給笙與國樂團的《魔鬼與靈魂的秘密》，就是一首取材極其特別作品，擷取中國神、靈、鬼的幾個片段事件或現象作為創作元素，包含農曆 7 月 15 日「中元鬼門開」、描寫趕屍習俗的「湘西不死族之夜」等。選用如此古老且充滿禁忌的宗教題材譜曲，觀眾在驚嚇之餘，卻又對這般大膽不受限制的創作，感到驚喜。



「涿鹿·夢蝶」音樂會中由大提琴詩人王健帶來優美的《莊周夢》



國際知名笙演奏家吳巍演繹恩爵·史奈德寫給笙與國樂團的《魔鬼與靈魂的秘密》，選用古老且充滿禁忌的宗教題材



江賜良的《桂枝湯》
以中醫理療中的「萬方之祖」桂枝湯為發想進行創作

2023 臺北市民族器樂大賽獲勝者符珈琦演繹王辰威的二胡協奏曲《臺北風華》
運用臺北三個人文地景發想創作

無獨有偶，同場音樂會中，江賜良為梆笛與國樂團而作的《桂枝湯》，也是一首素材動機都十分新穎的樂曲，中醫理療中的「萬方之祖」桂枝湯，正是作品主角。樂曲從描寫患者發熱、惡寒開始，綿延不斷的三連音、深沉無力的低音，象徵頭昏眼花，驚恐的音量對比，則是急性腹痛；而後患者服下桂枝湯，樂團各聲部的對位，顯示藥效在身體裡的各種「走法」，最後達到「營衛調和」的療效。從神鬼到中醫，恩爵·史奈德與江賜良選擇了南轅北轍的素材，看似斷裂疏離，但若換一個角度切入，從笙到笛，這兩首協奏曲是不是又採用了相近的素材呢？

「橫看成嶺側成峰，遠上高低各不同」蘇軾登臨廬山後的感悟，蘊含了深刻的美學觀點及見解，欣賞國樂自是如此。當我們從不同的位置凝視與聆聽，自會獲得不同的美感體驗，總結出不同的音樂評論。因此，期待國樂的定義與框架能搖擺起來，在解構、解殖、解放中獲取自由。若試圖規範國樂「應該」是什麼樣子、「需要」是什麼樣子，終究是徒勞，畢竟世人皆「不識廬山真面目，只緣身在此山中。」



黃佳俊與 TCO 帶來由其編配的《展覽會之畫》

Swing It! The Free Musical Spirit Soaring between Tradition and Modernity

Text / FU Ming-Wei

Image / Taipei Chinese Orchestra

Imagine stepping into the unexpected rhythm of a lounge bar only to find yourself in a concert hall. This surprising twist in ambiance invigorates the audience's senses, setting the stage for a unique and refreshing journey through Pulsation of the Swing Music. This playful musical party, co-hosted by the Fusion ensemble Grass Walkers and the Taipei Chinese Orchestra (TCO), masterfully weaves diverse opera, jazz, Latin, DISCO, and J-Pop elements.



DIAO Peng, a versatile talent who can play the dizi and piano and even compose music, is undeniably a musician with a free soul.

In Taiwan, the 21st-century Chinese Music performers' definition of Chinese Music is evolving. The boundaries and restrictions of tradition gradually dissipate throughout their childhood musical learning journey. Like DIAO Peng, who can play the dizi and piano and compose arrangements in a concert, these versatile musicians can navigate seamlessly between the traditional and modern realms.

For a musician, the soul is either free or on the path to freedom. Too many societal factors like genre barriers, East-West opposition, cultural confines, and political influences can restrict musical creation. However, these constraints inevitably diminish with each passing era.



WANG Chenwei masterfully uses distinct instruments such as the xun, bawu, and hulusi, showcasing his expertise in Chinese Music within *The Rite of Spring*.

More precisely, they are transcended through the relentless efforts of successive generations of musicians. This belief underscores the awe-inspiring performance of Pulsation of the Swing Music on April 8, 2023.

Next came *The Rite of Spring* - Kahchun WONG & TCO on May 26, causing a stir in the Chinese Music scene. WANG Chenwei's transposition of Igor STRAVINSKY's *The Rite of Spring* has received high praise, illustrating this progression. As WANG Chenwei once shared on social media: "A common method I use to roughly evaluate a piece of Chinese Music is to ask myself: Would this piece sound better if a Symphony Orchestra performed it?"

This performance of *The Rite of Spring* confronted the longstanding question of 'Playing Western Music in a Chinese style,' a debate originating from the inception of Chinese Music in the last century. Its melodic sounds emphasized the individuality and heterogeneity of the Chinese Orchestra, and sections featuring special instruments like the xun, bawu, hulusi, dahu, and yehu presented an exceptional Chinese Orchestra performance that resonated deeply with the audience.

Under the lens of Cultural Relativism, no music is superior or inferior, good or bad. In this era, pursuing cultural diversity is becoming a Universal Value. The ability to respect diverse sounds, instruments, tonal systems, and even every musical cultural paradigm has become the core competency of contemporary musicians.



Kahchun WONG and TCO present *Pictures at an Exhibition*, arranged by WONG.



LAI Yi-Chun, the principal dizi of TCO, interprets Simon KONG Su Leong's *Cinnamon Twig Decoction* for Bangdi and Chinese Orchestra, a work inspired by the cinnamon twig decoction, the "ancestor of ten thousand prescriptions" in Chinese medicine.

FU Chia-Wei, the 2023 Taipei Chinese Instrumental Competition winner, interprets WANG Chenwei's erhu concerto *Charms of Taipei*. The piece was inspired by three cultural landscapes of Taipei.

This respect allows them to move beyond binary oppositions of traditional versus modern, Chinese versus Western Music, and linear historical perspectives. The result is eclectic creative freedom, breaking away from preconceived notions and boundaries.

This philosophy is evident in the 2023 Taipei Traditional Arts Festival and the 2022-2023 season planning of the TCO. The program schedule's philosophical purpose becomes apparent from this perspective. In 2022, YEN Ming-Hsiu composed the first-ever Labaxian concerto, *The Legend of Yimin* for Labaxian and Chinese Orchestra. The concerto depicts the battle of Hakka Yimin and the legendary ox-cart of the Baozhong Yimin Temple, creating an immersive experience for the audience. At the same time, another concert featured CHEN Shu-Si's *Memory of The Year* suite with *Heartless*. This composition uses Hakka folk songs as the foundational material, transforming the music into a love drama. CHEN Shu-Si wrote in the program notes: "My fundamental attitude towards traditional musical materials is to evoke associations and connect with ordinary people's lives. I only want to write about the loves, hates, passions, and sorrows of men and women in the world."

YEN Ming-Hsiu and CHEN Shu-Si handled traditional materials in completely different ways, whether they were instruments or folk songs. Yet, there is no distinction between right or wrong, high or low. Their approach, like that of many contemporary musicians, is an exemplification of creative freedom.

The traditional dance drama *Eternal Love Across the Magpie Bridge*, composed by CHEN Si-Sum and choreographed by HSU Hui-Mei, tells a story brimming with oriental charm. It shares the narrative of Cowherd and Textile. On the other hand, CHU Yun-Song's percussion concerto *Zhuolu Fantasia* is rooted in the epic legend of the battle between Chiyou and the Yellow Emperor, filled with historical allusions.

WANG Chenwei's erhu concerto *Charms of Taipei*, which uses three cultural landscapes of Taipei: Dadaocheng, Confucius Temple, and Taipei 101 as subjects, offers a unique blend of old and new.

Storytelling through music is a performance technique that Chinese Orchestras excel in. As we move into the 21st century, the themes of these stories are becoming increasingly diverse, highlighting the evolving nature of Chinese Music. Musicians seek inspiration freely, and organizations like the TCO provide a creative platform as the organizer and commissioning creator.

In the "Heaven and Earth" concert on May 6, Enjott SCHNEIDER's *The Secret of Demons & Spirits* for Sheng and Chinese Orchestra was a particularly unique piece. It took snippets of events or phenomena related to Chinese gods, spirits, and ghosts as creative elements. Incorporating the "Ghost Gate" opening on the 15th day of the 7th lunar month and the "Night of the Undying in Xiangxi," portraying the custom of corpse driving, proved bold and unrestricted in its creativity.

In the same concert, another piece that captured the audience's attention was Simon KONG Su-Leong's composition, *Cinnamon Twig Decoction* for Bangdi and Chinese Orchestra. This work chose an unusual protagonist - the cinnamon twig decoction, the "ancestor of ten thousand prescriptions" in Chinese medicine. The music narrates a patient's journey, depicting symptoms of fever, chills, dizziness, and blurred vision through continuous triplet notes and deep, weak bass notes. At the same time, dramatic volume contrasts depict acute abdominal pain. Then, as the patient takes the cinnamon twig decoction, the counterpoint of different parts of the orchestra demonstrates the various movements of the medicinal effect in the body, ultimately achieving the therapeutic effect of "harmonizing the nutrient and defensive qi."

From gods and demons to traditional Chinese medicine, Enjott SCHNEIDER and Simon KONG Su Leong chose dramatically different materials, which might seem disconnected at first glance. However, if we shift our perspective and look from the angle of the instruments used, from the sheng to the dizi, don't these two concertos indeed employ similar materials?

SU Shi's reflections after ascending Mount Lu — "Viewed from afar, it resembles a ridge; close up, it is a peak. The vista changes — near, far, high or low, each unique." — carry profound aesthetic viewpoints and insights. This sentiment applies perfectly to the appreciation of Chinese Music as well. Our aesthetic experiences and music critiques vary as we gaze and listen from different positions.

Thus, the definition and framework of Chinese Music should be allowed to sway, obtaining freedom through deconstruction, decolonization, and liberation. The imposition of a standardized notion of what Chinese Music "should" or "needs" to be is ultimately futile. The true essence of Chinese Music, much like the true face of Mount Lu, is elusive to discern; we are amid the music, immersed in its mysteries, and our understanding evolves with each new perspective we adopt.



At the Invocation concert, YEN Ming-Hsiu unveiled his creation, *Invocation* for Two Labaxians, Zhoughu and Cello, offering a unique glimpse into the distinctive timbre of the labaxian.

當喜鵲橋再次築起

撰文、採訪 / 劉馬利（輔仁大學、東華大學音樂系兼任助理教授、臺北廣播電臺《臺北好國樂》、《有緣千里·話音樂》節目主持人）

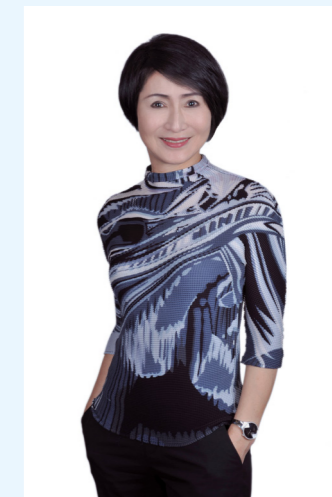
圖 / 許梨美、曾照薰、江祉嫻、許瑋博



曾照薰於 1995 年《七夕雨》演出中擔綱織女



2023 經典《七夕雨》配器重整朱雲嵩



2023 經典《七夕雨》藝術總監曾照薰

神話故事是一個民族的集體記憶，本身就帶有文化傳統的意涵。臺北市立國樂團（下稱北市國）在 2023 臺北市傳統藝術季所帶來的壓軸節目民族舞劇——2023 經典《七夕雨》，與中華文化有著深厚的歷史意義，實際上是在延續一個古老的傳統，代表著對愛情的追求和堅持。

牛郎織女不只是一段家喻戶曉的神話愛情故事，也是眾多藝術家筆下的經典文本，其中由許惠美編舞、鄭思森作曲的民族舞劇《七夕雨》更是跨越時空的文化傳承，見證了臺灣藝術的表象、是時代的鏡子，也猶如一顆時空膠囊，在「2023 臺北市傳統藝術季」精彩壓軸，復刻演繹 39 年前的經典。

現代與傳統，東方與西方，昂然對峙

曾照薰，一位在舞蹈界耕耘多年，作育英才無數的舞蹈家，在 1995 年版本擔綱織女的角色，此次擔任《七夕雨》的策劃與藝術總監，她滿溢著感恩之心，「我有幸站在前輩們的肩膀上，再次傳承織女這個角色的精髓和傳統。」

舞劇是抽象的藝術表徵，曾照薰回溯一位舞者的培養，可從東西方的觀點互相得到印證。「當我們在初學舞蹈時，會借鑒在西方芭蕾舞的規範，做為肢體的訓練，再推回到民族舞蹈，是基本功的琢磨，再把所有的故事情節建構起來，《七夕雨》透過許惠美老師的編舞，是要呈現出肢體動作的韻味，更甚，是要一種卓然的舞蹈感，除了肢體動作之外，也必須配合著氣息的呼吸，在編舞方向，也必須著眼於戲劇張力的引導，因為畢竟舞劇沒有任何一個臺詞，完全就是要靠舞者的肢體語彙。」

朱雲嵩，一位活躍於樂壇，擁有豐富的跨領域合作經驗的作曲家，此次擔任《七夕雨》配器重整。提到參與一部經典作品的再現工作時，他窮思極辨、殫精竭慮，糾結於「何種程度的再現？」的確是極具挑戰性、爭議性的艱鉅任務。「我在進行重新配器時，在內心就一直不斷的自我辯正，當時鄭思森老師所寫東西被調整後，是不是那就不是當年的那個《七夕雨》，反而就變成一個新的作品呢？是『重現』還是『再造』呢？」

因此，朱雲嵩花了不少時間與鄭思森的家屬進行多次討論，同時也從洽談重演這部作品及取得授權的過程中，了解到他們希望能最大程度的保留作品原貌。「對於家屬們如此的期待或者說要求，製作團隊自然是可以完全理解的，因為畢竟這部作品不僅是對於鄭思森老師及其家屬而言，都是極具代表性意義的，更是在臺灣的國樂發展史上具有其重要歷史價值和意義。」

舞蹈與音樂，世代傳承，激盪歷久彌新的真與美，用藝術回應愛情的神話

一齣成功的舞劇演繹，舞蹈與音樂必須相輔相成，《七夕雨》是先有舞蹈再有音樂，因此舞蹈的動作、氣韻都是與音樂環環相扣。此次擔綱演出織女的江祉嫻提到：「從一開始的排練，我們都是使用 1995 年演出影片的音樂來練習。與北市國現場演奏的排練，指揮是非常重要的角色，音樂速度太快或太慢都會影響舞蹈動作的質地與情緒，因此每一次的排練都是需要透過指揮與舞者的溝通與確認，才能讓舞蹈與音樂可以非常精準的呈現。」

此次擔綱演出牛郎的許瑋博是演出經驗豐富的舞者，他認為在排練的過程中要隨時保持冷靜和專注，特別是在速度變化較大的段落中。同時，許瑋博亦十分讚許指揮鄭立彬的音樂專業，他說：「鄭老師試圖與我們的原始速度保持一致，同時盡可能地配合我們的動作和舞蹈的呼吸節奏。這樣做的目的是確保我們與樂團的協調效果達到最佳狀態。但我們也要注意樂團音樂，以適應和跟隨樂團的速度變化，同時保持技巧和表演的穩定性。」

1995 年《七夕雨》二度上演時，由曾照薰擔綱演出織女，她細心揣摩首演時所有舞臺動作，「那個時候真的是才剛剛畢業，同時也身為人母，能夠在踏上舞臺來演繹這一齣經典的這個民族舞劇，個人是相當誠惶誠恐，因為畢竟這是自己的恩師——許惠美老師這麼重要的一個作品演出，而且那時老師已經離世了，那麼我就會把首演擔綱織女的崔蓉蓉老師，她當時所表演的每一個舉手投足，那我想我慢慢去咀嚼，再以自己的領悟去分析。」

曾照薰回憶當時擔任舞蹈重建的許梨美的話語說道：「照薰，妳的角色是織女，是主角，這七仙女出場時，雖然動作不多，妳就必須讓觀眾馬上就能夠知道你是織女。因此，就這麼簡單的一個出場的舞步，我反覆思量，從最細微的肢體動作到眼神的傳遞，都必須處處精雕細琢，也讓我對舞蹈有更深的領悟，也幫助了我日後在舞蹈教學上的精益求精。」

曾照薰也肯定新一代舞者們的能力。許瑋博與江祉嫻這兩位新生代的舞蹈家，對於擔綱這次的演出雖倍感壓力，但也滿懷感恩。

江祉嫻不否認飾演織女這個角色是一項艱鉅的任務，她說：「很謝謝有這個榮幸擔任織女的角色，從 1984 年《七夕雨》首演至 1995 年的第二次展演，兩個不同時期的織女分別都有自己風格的詮釋，受到很好的迴響，因此這次擔下這個角色有不少的壓力，除了舞蹈動作的內化，特別需要思考角色詮釋的意義，織女有很多細膩的情感投射，與情緒的轉折，皆是給我很大的挑戰。」



指揮鄭立彬與舞者進行排練



由許瑋博飾牛郎



由江祉嫻飾織女

許瑋博認為擔綱飾演牛郎不僅僅是一個表演的角色，更是一種文化的傳承和責任。他說：「我希望能夠通過我的演繹，讓觀眾感受到牛郎這個角色的瀟灑和深度，同時也能夠讓這個角色在當代文化中持續發光發熱。這是一個具有挑戰性的任務，以最好的狀態和態度去承擔這份歷史責任，但過去時代的美是無法復刻的。除了面臨技術上的考驗，也擔負著承先啓後的歷史責任。《七夕雨》與中華文化有著深厚的歷史意義，實際上是在延續一個古老的傳統，代表著對愛情的追求和堅持。」

兩位主角對於東西舞蹈藝術皆甚有涉獵，早已累積出豐厚的身體養分，但是參與一齣完整的民族舞劇都是全新的體驗。許瑋博之前主要接觸的是芭蕾舞劇和現代舞及當代舞，江祉嫻雖從小接觸各種舞蹈，目前也是以教授芭蕾為主，但他們對於民族舞蹈都有強烈的熱情，並且「身體力行」傳承經典。

許瑋博分享到：「做為一名現代的舞者，我有幸站在前輩們的肩膀上，承繼著這個角色的精髓和傳統。在扮演牛郎的過程中，我要努力保持對這個角色的敬畏和責任感。並且對這個角色的歷史背景和文化意義進行深入的研究和理解，且將這些元素融入到我的演出中。同時，也要有創新和突破的精神，將牛郎這個角色帶入現代，讓觀眾能夠在我的演出中感受到新的魅力和情感。」

綜觀這三次的《七夕雨》世代交替，濃縮了萬語千言，成就了 39 年歲月的總合，《七夕雨》就是臺灣在地民族舞蹈縮影，藝術家們共同扛著藝術的大旗，傳遞民族舞蹈的香火，仍舊在 21 世紀的今日屹立不搖。他們用技術、用生命、用熱情、用想像力鑄造經典傳奇。那座喜鵲橋，早已寫下最歷久彌新的註腳了。

幕落下之後—— 記 2023 臺北市民族器樂大賽

文 / 林青儀
圖 / 臺北市立國樂團

第 30 屆臺北市民族器樂大賽，於 2023 年 4 月 18、20 日分別假臺北市中山堂光復廳及中正廳舉行複賽與決賽。因為疫情本次賽程如同去年，分為「臺灣組」、「大陸及海外組」進行。臺灣組共有 53 人報名，大陸及海外組則有 24 人報名。兩組分別選出 6 位菁英進入複賽，經過圍幕評選後，選出參與決賽的好手。最後在激烈的競爭下，臺灣組由符珈瑋勝出，大陸及海外組則由譚欣奪魁。

根植傳統的重要性

本屆大賽在每個階段都指定了傳統曲目（孫文明《流波曲》、華彥鈞《寒春風曲》、劉天華十大名曲）與現代新創曲（李濱揚《塞上弦鳴》、劉學軒《第二二胡協奏曲》、王辰威《臺北風華》）作為參賽選手的課題，曾於第 5 屆臺北市民族器樂大賽拿下亞軍的評審邵琳指出：「通過傳統曲目和委約現代大型作品的演奏，對參賽者來說，無論從音樂的理解還是技巧的嫻熟，都是一次全面的考驗。」比賽曲目涵蓋範圍較廣的同時，也暴露出臺灣組選手令人憂心的問題：傳統曲目的掌握與完成度。

近年來臺灣組選手在演奏現代樂曲方面確實有著亮眼的表現，這一點是評審們的共識；然而在傳統曲目，卻仍有著可更深入的空間。評審長林昱廷說明：「在音色的甜美、純淨，流暢的演奏，合適的裝飾音選擇，穩定的演奏狀態等方面，大陸選手勝過很多。」同樣擔任本屆大賽的評審趙劍華及高揚也觀察到同樣的現象，趙劍華表示：「在演奏現代作品方面已經和大陸地區的青年演奏家幾乎完全是同級別的……可能傳統曲目上掌握和演奏還是有待進一步的加強學習。」高揚也指出：「特別是決賽劉天華的曲目，在速度上、音準上都有些偏差。」



2023 臺北市民族器樂大賽臺灣組優勝者符珈瑋



2023 臺北市民族器樂大賽海外組優勝者譚欣



2023 臺北市民族器樂大賽頒獎合照

其實在上一次的二胡大賽（2019）中，當時的評審朱昌耀就曾表示，在快速技巧方面，臺灣與大陸幾乎已沒有差距，因此在比傳統樂曲時，通常就已決定了結果。幾年下來，當臺灣組選手在傳統曲目仍然表現出了明顯的不足，不由得令人反思，在追求快速技巧精進的同時，是否不經意地遺忘，只有汲取傳統樂曲所帶來的養分，才能在演奏層面結出更飽滿的果實？

關於傳統曲目的養成，評審長林昱廷更進一步指出，除了要涉獵足夠的曲目，風格的掌握也必須更嚴謹：「特別是年輕的老師們，需要在傳統曲目上多下功夫，以期符合原曲的原意，也才能有正確的傳承。」邵琳也認為，「練習高超技巧的同時，還要讓自己有意識的去接觸傳統曲目的演繹精髓。」

道雖邇，不行不至

比賽結果當然無法盡如人意，而在布幕落下之後，對這些明日之星來說，他們的演奏人生才剛剛開始。為了幫助他們更好地適應未來的演奏生涯，評審們也提出了一些建議，茲綜合如下：

1. 基本功

快速技巧固然重要，慢速才是展示音樂表現的時候。此外，在力度變化及音色的拿捏上都必須適度。其他諸如音樂基礎訓練、視唱聽寫的訓練也相當重要。

2. 心態

要能不怕吃苦、不怕困難。要開朗、積極、認真、自信、有熱情。就算是比賽，也請抱持著與大家互相學習的心情來參賽。

3. 尊重作曲家

在拿到樂譜之後，演奏者的確握有一定的詮釋權。但在作曲家在速度、表情或其他注意事項標示極其細緻的狀況下，盡量按照作曲家的提示完成演奏，亦是演奏者必須注意的要點。

4. 多一些思考與想法

多看、多聽、多學、多想。多接觸一些其他樂器，甚至是其他高水準高品質的藝術種類。眼界開闊了，才能對自己的演奏有更多幫助。

評審們對於本次參賽的各位選手，特別是臺灣組的選手們抱有相當高的期許，對於他們的表現也十分讚賞。《荀子·修身》有云：「道雖邇，不行不至；事雖小，不為不成。」衷心期盼這次前來參賽的選手們，以及有志於走上專業道路的同學們，能夠持續砥礪前行，並開創出自己的一片天地。



2023 臺北市民族器樂大賽評審團於「弦悅」音樂會的精湛演出

弓弦傳情——來自評審委員邵琳的勉勵

非常開心能擔任 2023 年臺北市立國樂團（下稱北市國）舉辦的民族器樂大賽——二胡比賽的評委，對我來說也是一個學習的機會。我很開心是看到了年輕演奏家們對樂曲的演繹越來越成熟。他們的進步是顯而易見的。經過複賽、決賽，選手們練習的曲目技術強度非常大，但時間很有限，在這麼短的時間內，對樂曲掌握得如此完善，很是讓人讚嘆。

這項比賽，北市國已經舉辦了 30 年。他們在選擇比賽的曲目方面很有經驗，做得非常好。通過傳統曲目和委約現代大型作品的演奏，對參賽者來說，無論從音樂的理解還是技巧的嫻熟，都是一次全面的考驗。

我覺得欣喜的是，看到臺灣年輕選手在近 10 年裡，他們的演奏能力提高得非常快，不但從技巧上，而且對音樂風格的把握上，進步都非常大。在之前，臺灣跟大陸選手相比較來說，還是有一段距離的，但是我覺得他們現在的水準越來越接近了。我想這不僅是臺灣有好的文化氛圍，還有一批很好的老師在帶領和教導，更是大家一起的努力，推動國樂發展，使年輕的朋友們對國樂有著喜愛與期待。

作為一名演奏者，或者未來有志於發展演奏的朋友們，我們首先要對自己演奏的二胡抱有非常大的熱情，其次是對它有信心。二胡是一件表現力非常豐富的樂器。更擅長表現內在的情愫。人們都喜歡美的事物，而美只有透過情才能表現出來，所以音樂的核心是情感。無論怎樣高超的技巧都是為了表達情感，而它又需要在適當和自然的傳遞中才能結出美的真諦。因此我們不但要練習高超技巧的同時，還要讓自己有意識的去接觸傳統曲目的演繹精髓，再加上補足更多專業以外的知識，便能幫助我們豐盈自己，讓演奏更加富有內涵與感染力，這也必將吸引更多人的喜愛。

在幾十年的演藝生涯中，我一直在追求音樂中真實情感的美，行弓中收放自如的美，演奏中自然得體的美。我不斷地在追尋，也不斷地在改進，希望能在音樂中找到共鳴。我認為這不僅是演奏和內容的需要，也是舞臺與觀眾之間親和交流的樞紐。

就讓我們的音樂，為聽者講述著心情話語的同時，再帶去一縷美的觸動吧！
以上，是我一直在追求和學習的，也是很想與年輕的演奏家們分享的。

邵琳

從二胡協奏曲《臺北風華》 體現臺北傳統與現代風華

文 / 王辰威（新加坡華樂團駐團作曲家） 圖 / 王辰威

能受邀為 2023 年臺北市民族器樂大賽創作指定曲，我深感榮幸。由於是臺北市立國樂團的委託，我從一開始構思就在考慮如何寫一首以臺北為題材的二胡協奏曲。

若以某個地方、地標為主題，我會盡量在音樂素材上反映那裡特有的人文歷史。如我 2019 年創作的《澳門明信片》，就通過廣東、福建、荷蘭、葡萄牙及土生葡人音樂素材的融合，體現澳門（而非香港或廣州）獨特的風貌。

臺北是個匯集傳統與現代的都市。我希望通過三個樂章，展示三種不同的風華，並將臺灣本土的傳統音樂風格運用於二胡演奏中。



王辰威曾在新加坡湘靈音樂社學習南管的演奏及理論

第一樂章〈大稻埕〉

大稻埕一區擁有獨特的歷史、文化與建築風格。由於大稻埕戲苑常上演歌仔戲，我便將一些歌仔戲曲調的特徵融入旋律中。此樂章不試圖呈現歌仔戲的原真性，而是在我自創的旋律中穿插幾個特殊的動機。

第一段「老街漫步」：鱗次櫛比的閩南騎樓和紅磚洋樓是迪化街的特色。「閩南」主題受歌仔戲【七字調】啟發，代表同安人的風土民情，「巴洛克」主題則以同名歐洲樂風描繪奢華的巴洛克樓宇。隨後，兩主題以對位技法同時呈現，就如兩種風格迥異的建築群並存交融、相互輝映。我將此技巧稱為「對位性融合」（contrapuntal fusion）。音樂中的“fusion”最常見是將民族性的旋律配上西式和聲，而歌仔戲與巴洛克樂風的結合則是一種獨特的“fusion”。

第二段「歷史回望」：1860 年淡水港開埠，大稻埕隨著洋行的湧現，發展成當時臺北最繁忙的貿易樞紐。此樂段採用同期的歐洲浪漫主義樂風，並結合一些漢族五聲音階元素，主旋律由「閩南」主題放緩演變而成。樂曲同時具有兩種樂風的特徵，如同異族的父母生下混血兒，我稱之為「混血性融合」（hybrid fusion）。

第三段「舊城新顏」：再現第一段，並以絢麗的琶音結束。歷盡滄桑的大稻埕，百年商行在傳統與現代交織中煥發新生。歌仔戲、巴洛克及歐洲浪漫主義樂風的結合如同三顆定位衛星將本樂章所描述的地方鎖定於大稻埕。



王辰威於臺北市孔廟

第二樂章〈孔廟〉

近百年歷史的臺北市孔廟，是泉州風格的仿古宮殿式建築，奉祀至聖先師孔子和歷代賢儒。古樸肅穆的樂曲呈現莊嚴隆重的年度祭孔大典，二胡的人工泛音段落贊頌高尚的儒家思想。

本樂章選此地標，主要因為我想寫一個南管風格的樂章，而臺北市孔廟是常上演南管的場地。我曾於新加坡的湘靈音樂社學習南管，並將其語法運用於我的創作中。

被譽為「活化石」的南管也稱南音，保留了源自唐朝的演奏法及審美觀，與其他的國樂樂種有很大的差別。譬如，滑音和揉音是多數中華地方樂種最鮮明的特色，而南管卻沒有滑音（除了極少的例外），也不存在揉音。對於中西所有吹管樂器，吐音是最基本的練習，但吹奏南管洞簫卻不用吐音。非南管的管樂器演奏重複音時會以吐音區分，南管洞簫則是以手指打音區分。非南管的弦樂器演奏重複音時會分弓，南管二弦演奏重複音則是以手指打音區分。

南管最常見的合奏形式稱為「上四管」，用南管琵琶、三弦、洞簫、二弦四件樂器演奏，主要特點就是其「骨」加「肉」的異音（支聲復調）織體。琵琶和三弦兩個點狀樂器演奏骨幹音，洞簫、二弦兩個線狀樂器在骨幹音的基礎上加入裝飾音，形成「肉」的部分。相同地，我在旋律的配器中讓彈撥樂器只奏骨幹音，讓吹管與擦弦樂器只奏含加花的線條（譜例 1）。

南管的工尺譜稱為「工×(ㄅ)譜」，只記載琵琶所彈的骨幹音、演奏技法及拍點。為了盡可能表現南管的原真性，我先以工×譜創作旋律，後譯為五線譜並加以配器。此工×譜（譜例 3）甚至可用南管樂器演奏。在不抵觸南管規則的前提下，我也應用了西方音樂與現代國樂常見的旋律結構，如助伯格¹及卡普林²所描述的“sentence”及“period”（譜例 1），因此現代聽眾可較容易記得〈孔廟〉的旋律結構。

我多年來致力於將民族音樂學與作曲結合，希望通過新的創作發揚傳統民族音樂的內涵。本樂章嚴謹、甚至嚴格跟隨南管的規則、旨在讓國樂界認識在其它樂中已經失傳的古老中華音樂特徵，並將南管帶給更廣泛的觀眾。



王辰威於臺北 101

第三樂章〈101〉

本樂章以臺北 101 大廈為題材，表現臺北現代的風華。曲風富有時代感，並採用了大量的爵士和弦及和聲進行。「101」用簡譜譯為兩個音中間加個休止符，作為本樂章的主要動機（譜例 2）。

各段落的描述如下：

節節高升：全體樂隊上行的和弦象徵臺北 101 貌似節節高升的勁竹直衝雲霄。

摩登大廈：D 小調的「101」主題富有朝氣和現代感。

極目千里：二胡獨奏到達高音區，翱翔的旋律展現從觀景臺俯瞰市容的壯麗景觀。

傲然聳立：狂風來襲，巨型調質阻尼器鎖住了結構的晃動。

商業繁榮：「101」主題進入 E 小調，動感的節奏呈現商業中心一片繁華的景象。

雲霧飄渺：二胡升到極高音區，由輕盈飄渺的顫音伴奏。

細雨婆娑：活潑的彈撥旋律如淅淅瀝瀝的雨滴在樓窗上濺躍起舞。

風華無限：G 大調的「101」主題表現此景點的魅力吸引著慕名前來的人潮。

跨年煙火：炫技的二胡獨奏如同絢麗的跨年煙火般璀璨綻放。

名勝地標：「101」主題以 D 大調推向高潮的尾聲，讚美臺北地標 101 大廈享譽天下。

總結

《臺北風華》在音樂風格上結合了古今與中外，體現臺北雖然是國際大都會，卻保留了豐富的傳統音樂及歷史名勝。作為比賽指定曲，《臺北風華》考驗演奏者的技術及藝術，包括傳統與現代樂風的雙重掌握。我由衷感謝所有參賽者傾情、傾力的精湛演奏，為這首曲給予了生命力！

¹ Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of musical composition*. London: Faber.

² Caplin, W. E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.

臺北風華之孔廟

王辰威作曲

南管工乂譜

五空管

小節數對應樂隊總譜

86	78	70	61	J=46 52	J=44 41	J=42 32	J=40 23	J=38 15	J=36 1	速 小節
佻L	-L	工0	六	佻	佻	佻	-L	工0	工0	1
凡	凡	十	口	口	佻	佻	凡	十	十	2
佻	佻	十	工	工	佻	佻	佻	佻	佻	3
十	十	十	十	十	十	十	十	十	十	4
佻	六	X	工	工	佻	佻	六	X	十	5
-L	工L	下	工	工	佻	佻	工L	下	十	6
凡	凡	十	口	口	佻	佻	凡	十	十	7
佻	X	工	下	六	六	六	X	工	0	8
十	十	十	十	十	佻	六	十	十	十	9
六	下	十	十	佻	六	佻	下	十	十	10
工	士L	六0	X	佻	佻	佻	士L	六0	十	11
十	下	佻L	工	工	六	下	佻L	十	十	12
六	X	六	六	十	佻	佻	六	十	十	13
一	工	六	佻	佻	佻	佻	工	六	十	14
佻	六	十	十	十	十	十	六	十	十	15
佻	X	六	十	佻	佻	佻	十	十	十	16
一	工	工	工	一	一	一	工	工	十	17
六	下	X	X	佻	佻	佻	下	X	十	18
十	十	十	十	十	十	十	十	十	十	19
十	十	十	十	十	十	十	十	十	十	20
十	十	十	十	十	十	十	十	十	十	21
十	十	十	十	十	十	十	十	十	十	22
十	十	十	十	十	十	十	十	十	十	23

譜例 3：王辰威先以南管工乂譜創作〈孔廟〉的旋律，後譯為五線譜並加以配器。

二胡獨奏
彈撥
琵琶

14 $\text{♩}=36$ 引音 $\text{♩}=38$ 特殊組合 全跳/五腳跳 過渡音 塞音/疊音

21 特殊組合 $\text{♩}=40$ 反指

27 人工汎音

揚琴

basic idea
fragmentation
cadential idea

“貫”組合：各長一拍的“點、挑、甲、全撩”

譜例 1：此譜例以黑色音符代表第二樂章〈孔廟〉主題的骨幹音，並以多種彩色音符標記不同類型的加花音，也注釋了助伯格、卡普林理論中所闡述的“sentence”旋律結構。南管的做韻法由於主要靠口傳心授，因此不同的老師傳承了豐富多樣的詮釋。本作品根據王辰威所學的泉州風格南管。

摩登大廈
二胡獨奏

14 $\text{♩}=180$ 4 p 101101 101101 101101

24 mf 101101 101101 101101 101101

31 p 101101 101101 101101 f

譜例 2：第三樂章〈101〉主題及「101」動機（簡譜譯為兩個音中間加個休止符）

「中華民國國樂學會」 七十風華——

學會在臺經營及國樂推廣發展與回顧

文 / 施德玉 (國立成功大學藝術研究所特聘教授)

圖 / 中華民國國樂學會

「國樂」是指當代華人的生活環境中，以中國民族樂器演奏或演唱具有中國人文思想情感音樂的樂種。臺灣國樂的源流，基本上是從中國大陸傳播到臺灣，是經過多次由大陸遷徙來臺的移民，將其家鄉的音樂帶到臺灣，而發展形成的新興樂種。尤其以 1949 年國民政府遷臺後，當時流播到臺灣的中國音樂，結合臺灣在地的傳統音樂，發展而形成現今之國樂。幾十年來經過國樂重要機構與相關前輩們的研究、傳承與推廣，規劃國樂走向正規學制的音樂教育體系，而培育出許多優秀的演奏、演唱、行政與研究人才，使國樂在臺灣快速的成長。

多年來更有許多作曲家進行新作品的創作，使國樂在臺灣逐漸從民間音樂走向精緻音樂，從傳統音樂走向當代音樂，並且受到國際人士的關注與喜愛。因此臺灣國樂所演奏的音樂內容非常多樣，有古典古曲、民間傳統樂、宗教音樂，還有極為現代的跨界當代作品，並且在不同地區的國樂又會各自發展出具有當地風格特色的國樂。目前國樂已經是臺灣社會中的重要樂種之一，舉凡民間的婚喪喜慶，有以國樂演奏和國樂與儀式相結合的功能性音樂，使其具有和民間生活不可分割的重要性。國樂在臺灣快速的變化與發展，筆者認為「中華民國國樂學會」(以下簡稱國樂學會)功不可沒。

國樂學會宗旨與組織

國樂學會成立於 1953 年，是以研究中國音樂，提倡音樂教育，發揚民族文化為宗旨。當時在臺灣社會經濟環境還比較貧乏的年代，國樂學會的前輩們積極推動國樂之研究發展，包含：國樂之演出及推廣，國樂樂器改良及製造，國樂曲譜、樂書等出版，國樂人才之培養及訓練，國樂科系學生獎學金設立，以及國樂團體及樂人之聯繫等事宜，奠定了國樂在臺灣發展之基礎。

國樂學會設置理事 21 人、監事 7 人，由會員(會員代表)選舉之，因此分別成立理事會、監事會。會員分下列五種：個人會員、團體會員、預備會員、榮譽會員與永久會員，舉凡對國樂有研究或愛好者，年滿 20 歲皆可申請入會。希望會員們能結合樂界的智慧，凝聚共識，並借助可應用之資源相互支援，以擴大國樂發展之服務層面。又為了國樂的精益求精、持續發展，並厚植根基，鼓勵樂界先進新秀，都能為國樂而共同努力。因此，希望具有潛力的優秀青年國樂愛好者加入學會，並能一起攜手散播國樂的種籽。



「蓬瀛長春」臺灣作曲家聯合創作發表會慶祝國樂學會七十週年音樂會

國樂學會的成立

臺灣是一個多元文化的社會，1949 年國民政府遷臺後，有許多喜愛國樂的民眾，以社團的形式演奏國樂，中廣國樂團高子銘先生和中信國樂社何名忠先生等人，為推進樂教、發展國樂，於 1952 年發動組織全國性之「國樂團體聯誼會」，凝聚國樂同好共識，為樂教工作而努力。並於 1953 年 4 月 19 日創立「中華國樂會」，而後改名為「中華民國國樂學會」，至今已 70 年歷史。

國樂學會於 1969 年成立「中華國樂團」，在 2007 年增設為「中華國樂團」百人樂團，經常性的演出，帶動國樂展演活動。近年演出活動如：2010 年 10 月 10 日於國家音樂廳舉辦向大師致敬系列「奕宣樂展 - 董榕森教授第三次作品發表會」；同年中華國樂團與江蘇省演藝集團、香港中樂團、中央民族樂團共同承辦紀念辛亥革命 100 週年二岸三地大型民族音樂巡演「天下為公 - 光明行」共計 3 場；2012 年於國家音樂廳舉辦「鄭思森教授紀念音樂會」；2013 年於國家音樂廳舉辦「臺灣國樂鄉土情」慶祝國樂學會六十週年音樂會；2023 年於國家音樂廳舉辦「蓬瀛長春」臺灣作曲家聯合創作發表會，慶祝國樂學會七十週年音樂會。這些演出活動也歷時性的記錄了臺灣國樂展演之樣貌。

70 年來在各屆理事長與理監事們奉獻心力，以及全體會友群策群力支持下，積極拓展推動國樂演出與各種活動，成果豐碩。國樂學會多年來舉辦過許多活動，如：器樂比賽、國樂講座、學術研討會、演奏會、考級檢定考試等；另鼓勵國樂創作，定期舉行創作發表會、出版樂書、樂譜；多次執行臺灣音樂調查採集保存計畫；推動樂器製作改良展覽，還有舉辦國樂輔導研習活動，也曾邀請國外樂團樂人至臺灣演奏等，積極推動臺灣國樂之發展。



「臺灣國樂鄉土情」慶祝國樂學會六十週年音樂會



2009年兩岸文化交流參訪福建媽祖紀念館

2009年中華樂團海峽情緣音樂會

國樂學會的主要工作內容

國樂學會歷年來不斷提昇服務品質，擴大服務層面，目前重要推動執行計畫之內容如下：

一、【國樂考級檢定】

考級檢定制度可以讓學習過程規範化，透過考級檢定的評量，可以檢測出學習者的程度，並鼓勵按部就班的正確學習。學會於多年前即積極準備，集合全國各項樂器代表的教師認真規劃，從選曲到檢定辦法均仔細研究，設計出適合本地的考級制度，2002年完成各項工作並正式執行。

二、【國樂器樂大賽】

國樂器樂大賽目的在於推廣國樂教育、提倡學習國樂風氣，並要求評審和評分的公正性，以達到具有公信力的比賽，進而提升國樂演奏水準，鼓勵優秀演奏人才。從辦理至今，獲得國樂教師和參賽者的認同，成為樂界具有公信力的比賽之一。學會也曾舉辦「兩岸國際音樂節暨器樂大賽」活動，與北京市民族文化交流中心、北京國際古箏音樂節組委會共同主辦。以及承辦「第三屆國際青少年古箏比賽」臺灣初賽及香港決賽等。

三、【國樂作品創作與聯合發表會】

為鼓勵臺灣作曲家投入創作具有在地特色風格之國樂曲，每年舉辦「國樂創作聯合發表會」，邀稿國樂作品有上百首，類型從獨奏、絲竹室內樂到協奏及大合奏。並結合國內國樂演奏精英參與演出，進而推動臺灣國樂的多元發展。



國樂學會成立四十週年暨第17屆會員大會

國樂學會舉辦音樂比賽



國樂學會第19屆會員大會暨中國音樂學術研討會

四、【國樂教學研習】

學會多年舉辦國樂比賽等活動，發現各地各級樂團，會有一些硬體設備或者是技術層面之問題。學會基於教育、推廣宗旨，由理事長帶領籌組小組，拜訪各縣市國樂社團，或與全國各項樂器代表的教師們，進行座談會及研習。目的是更進一步協助各社團的多方面問題，通過啟發，推動、影響和教育的方式來傳達國樂精進發展的理念及使命。

五、【國樂學術會議與講座】

近年來推動許多學術活動，例如：2008年舉辦國樂名家學術系列講座，共九場。2010年與國立臺南藝術大學中國音樂學系合辦「臺灣國樂生態與職場現況研討會」。2013年與國立傳統藝術中心合辦「兩岸國樂論壇—臺灣國樂一甲子回顧與展望」、「中華民國國樂學會的臺灣足跡展」。同年與臺灣揚琴發展協會協辦「第12屆世界揚琴大會」。2015年承辦臺南市政府文化局「傳統音樂與藝陣之流變 - 國際學術研討會」。2016年學會理監事受邀赴「福建師範大學音樂廳」、「廈門大學」舉辦2場學術講座。

六、【調查保存計畫】

2006年承辦「臺灣國樂前輩足跡特展」，在臺北市中山堂舉行；2009年執行專案調查採集保存計畫「高雄地區『車鼓陣』調查採集保存計畫」；2009年執行「臺南市牽亡歌陣調查及影音數位典藏計畫 - 第二期」專案調查紀錄保存計畫；2018-2021年承辦編寫「臺灣音樂年鑑」；2019-2020年執行「臺南市傳統表演藝術複查計畫」。

這70多年來國樂學會之會務，在歷屆理事長帶領下，結合各屆理監事之專業能力，以及全體會友群策群力支持下，共同奉獻心力、拓展推動國樂，成果豐碩。「國樂學會」秉持著創會初衷，在民間不斷提昇服務品質，擴大服務層面，積極發展具有臺灣當代音樂特色的國樂，以迎接音樂新世紀的來臨。

國樂經營之道系列

海另一頭的理想鄉： 離島國樂的現狀、課題與想望

涂凱津、許勝文

採訪、撰文 / 顏采騰 圖 / 涂凱津、許勝文

對許多國樂人來說，離島地區是個既神秘又令人嚮往的地方：他們的學生樂團近年在比賽屢創佳績，而金門國樂的名聲也響遍樂壇，深為眾人欽羨。究竟他們是如何達成現今的盛景？離島有著怎樣的國樂生態、困境或優勢？他們又有怎樣的獨特願景？

本專欄「國樂經營之道」系列第 3 輯，邀請到金門國樂團行政總監涂凱津、澎湖縣國樂協會理事長許勝文，分享他們獨特的經營之道，也讓我們一窺離島國樂的美麗與哀愁。

儘管金門與澎湖地處偏遠、常住人口僅有 6 至 7 萬人，這兩個地區卻都坐擁數個實力堅強的國樂團、深入耕耘各級學校，並有著緊密整合的組織管理，使得國樂得以健全發展。許勝文首先介紹，在他耕耘澎湖的 30 年間，已在近十間學校推動成立國樂社，培養許多有成的國樂學子，相繼催生「方湖國樂團」與「DF 現代音樂樂團」等實力團隊；2021 年新成立的「澎湖縣國樂協會」協助縣內樂團及社團籌措資金、協調活動規劃等，讓縣內國樂資源得到妥善整合。



金門國樂團行政總監涂凱津



澎湖縣國樂協會理事長許勝文



金門愛樂民族管弦樂團演出留影

金門縣國樂協會與家長後援會

交通劣勢與本島焦慮：兩種解決之道

無庸質疑的是，地理位置與交通成本是離島的最大困境，對國樂經營而言也不例外。不管是大團赴臺北國家音樂廳表演、學生團參加全國學生音樂比賽、或是邀請師資至離島授課等，交通旅宿都會是一筆鉅額開銷。涂凱津舉例，學生團至本島比賽一次即斥資百萬，分組課程則動輒十餘萬，成本極高。許勝文也分享，在樂團初次赴本島演出時也曾遭遇經費短缺，倒數一個月才發現大難臨頭，於是艱辛地在各個高級飯店懇求贊助。在良好現狀建立之前，兩位都曾筆路藍縷，歷經艱苦的資金籌措過程。

其中的核心議題在於，雖然離島國樂發展良好，但整個國樂大環境的「權力中心」——即國樂的運作中樞、社會認可的機制、人才的活動範圍等——仍落在本島，一如臺北國家音樂廳是最高殿堂、全國音樂比賽也是離島師生的重要自我認可環節，就像涂凱津所說，「花大錢帶到本島比賽，為的就是刺激小孩進步。」在此大環境之下，離島國樂不可能、也不能封閉，必須積極以對。

不過，金門與澎湖雖面臨相仿的難題與焦慮，卻有著不同的應對之道。金門的策略是運用政策優勢，並縝密安排師資行程，將成本最小化；他們通常密集安排分部課程，將多所學校分組課集中於週末，讓本島老師能一趟多課；不少老師也受邀設籍金門，以獲得機票優惠。澎湖則是提高在地師資比例，以三成音樂系專業師資搭配七成其他師資來源，解決縣內教學需求；更專業且豐富的本島資源則集中於寒暑假，邀請中國文化大學及國立臺灣藝術大學等校的國樂系舉辦營隊。兩地的運作邏輯完全不同，卻同樣有效。



DF 現代音樂樂團由許勝文創立，主打國樂結合流行音樂



方湖國樂團於 2014 年至國家音樂廳演出

離島的獨特優勢

而面臨各種艱難困境之餘，離島其實也擁有獨特的經營優勢。涂凱津提出，離島地小且升學選擇有限，這實際上成為匯流國樂學子的有利條件。例如，金門的學區單一，若能妥善經營國小階段，就能順理催生同一學區的國中國樂社團；此外，縣內僅有的金門高中，則能網羅多數升學上來的國樂人才。許勝文也提到，澎湖現有兩間高中職的國樂社都由他帶領，同樣能很好地掌握並照顧在地國樂學子。可以說，離島的小規模與地理獨立性，最能夠實現鏈狀式的長期國樂教育規劃。

此外，常住離島的人口雖然不多，但有為數可觀的金門人 / 澎湖人在本島活動，他們無疑是最有力的支持者。涂凱津提到，樂團至本島舉辦音樂會時，同鄉會經常貢獻大筆票房，成為巡演的最佳助力；這些費用能補貼年輕學子的旅費，讓金門同鄉的回饋效益翻倍。正是來自離島，同鄉的人們才能有如此大的凝聚力與支持力量。

相比澎湖，金門的國樂生態則更加茁壯。縣內目前有「金門國樂團」、「金門縣青少年國樂團」及「金門愛樂民族管弦樂團」等活躍團體，亦早在 2006 年成立「金門縣國樂協會」，統籌全縣的國樂運作。多年以來，他們已累積豐碩的巡演、比賽及委託創作成果。他們飛快成長的關鍵之一，在於縝密的資源運用——涂凱津提到，每個樂團的性質及取向不同，需以不同方式籌措資金或規劃活動，如學生團重在取得比賽成績，以獲得各界青睞及資助；金門國樂團為文化局立案團體，活動多以文化局為銜，許多委託作品及演出因而能「整合」在大型活動之中，讓政府機關成為國樂的最大助力。



金門國樂團全員合影

離島國樂的價值定位與未來展望

目前，離島和多數地方縣市一樣，都面臨著少子化與人才外流的嚴重問題，愈發豐富的學校社團與複雜的升學體制也成為考驗。對此，許勝文和涂凱津不約而同地回應，他們並不會限制學子的升學選擇，也不會強硬要求學生返鄉服務，如同涂凱津打趣的話：「我都跟小孩講，大學不要參加國樂社，你已經練了 10 年了，趕快去玩。」相反，她希望國樂成為恆久的歸屬，若可配合當年樂團公演時間，遊子們永遠可以回來。面對少子化及社團競爭問題，許勝文則讓學校社團盡力扮演陪伴角色，除了舉辦湯圓晚會等溫馨活動，也要盡力協助添色學習歷程，幫助孩子們升學。



與澎湖褒歌、踏涼傘等傳統藝術結合之演出合影

多年以來，國樂也漸漸在離島發展了獨特的風貌。許勝文近年致力於澎湖音樂文化的保存與創新，不僅採集並整理澎湖褒歌，也融入國樂創作，催生《澎湖褒歌》、《涼傘序曲》等作品；此外，方湖國樂團及 DF 現代音樂樂團都與地方活動耦合，在澎湖花火節等節慶中亮相。而金門國樂團則坐擁大量委託創作作品，如知名的蘇文慶《風獅爺傳奇》、劉長遠《海印鐘聲》等，以國樂為媒介，讓金門的人文風情響遍國樂界。

許勝文期許，未來能「把餅做大」，讓在地的國樂生態更加健全，建立穩定資金流與工作環境，吸引更多國樂學子返鄉耕耘。涂凱津則野心勃勃，期許實現「一人一樂器，金門國樂島」的宏大理想——以發展現況來看，這並非遙不可及。金門與澎湖的案例告訴我們，先天的資源或地理劣勢並非總是缺點，若能善用地區特性，劣勢也能化為優勢；離島猶如此，其他地方的國樂經營者也不必妄自菲薄。

交匯點：一位美國作曲家與東亞樂器的相遇

文 / Prof. Donald R. WOMACK

圖 / 樊慰慈、Donald R. WOMACK、臺北市立國樂團、中國文化大學中國音樂學系

中文翻譯 / 樊慰慈

翻譯者序

2016 年 10 月中旬我應邀赴首爾演出，在國立國樂院參觀時遇到一位表情嚴肅、頂著一頭銀髮的美國學者，經介紹後才知道他是著名的美國作曲家 WOMACK 教授。聊天中得知他是我在美國西北大學未曾謀面的學弟，話匣子一開，WOMACK 雙眼變得炯炯有神，並不時露出燦爛的笑容。後來從我們共同的好友，首爾大學知名的伽倻琴演奏家李知玲教授處聽到了更多 WOMACK 的作品錄音，我發現他和亞洲傳統樂器之間彷彿是一種有機的絕配，毫無某些現代音樂作品「為賦新辭強說愁」的牽強感。去年 3 月在北市國「東亞箏峰」音樂會裡，臺灣愛樂者首度聽到由李知玲演出 WOMACK 的伽倻琴協奏曲《散調節奏》第二樂章。這次很高興能在臺北市立國樂團（下稱北市國）的國樂創作論壇裡邀請到 WOMACK 現身說法，分享他多年來為東亞各國傳統樂器創作的心路歷程。



2016 年於樊慰慈與 WOMACK 教授於首爾的國立國樂院初次見面時合影

正文

源自我在北市國主辦「TCO 2023 國樂創作國際學術研討會」裡的一場專題演講。當活動企劃者之一，中國文化大學樊慰慈教授向我提議之初，我壓根都想不到為何會被邀請在一個為國樂創作的研討會裡當主講人？畢竟一個很少用國樂器創作的美國白人絕非首選吧？

但是想一想仍有其道理，旁觀者的視角往往讓我們更能看清自己。根據我自身的經驗，住在日韓和到歐洲各地旅遊讓我更加瞭解美國文化；學說一些即使頗為有限的日本及韓國話，讓我更理解英文的邏輯和我之前未能體會的侷限性。為東亞樂器創作也有助於我進一步理解西洋樂器，促使我嘗試一些過去未曾想到的手法。以新的思考模式面對熟悉事物，將有助於人們進行有益的自省。

我就是以此觀點向論壇觀眾發言，與其說在介紹我自己的作品，毋寧希望能促使他人審視自身的歷程並發掘其中或許被忽略的事物。

值此，我要分享一些我為韓國和日本樂器創作的音樂與相關經驗，但我為何會為亞洲樂器作曲？先說些背景應有助於大家的理解。

我住在夏威夷，現任夏威夷大學的理論作曲教授及韓國研究中心與日本研究中心的教師。只要是到過夏威夷的人都知道，其地理位置介於亞洲和美洲之間，文化上和生活上也是亞洲和西方參半。約三十年前當我剛搬到檀香山時，感覺置身於一個很不一樣的文化中，但我隨後自然而然地吸收當地的文化元素，這些元素也開始滲入我的作品裡。



2022 年 3 月 27 日「東亞箏峰」音樂會韓國伽倻琴演奏家李知玲與 TCO 共同演出 WOMACK 的伽倻琴協奏曲《散調節奏》第二樂章

2003 年我與已故日本作曲家三木稔成為朋友，後者請我為他在東京成立的合奏團創作新曲。這首作品混合了中、日樂器，包括尺八、日本箏和琵琶，我當時還覺得這種編制有點奇怪，起初並提不起興趣。但最後還是決定寫了，而且居然讓我愛上了這樣的組合。

這些樂器讓我接觸到一些在西洋樂器上無法輕易取得的效果，其特性迫使我採取不同的作曲方式，這真是一種解放！在接下來的幾年中，我又為日本樂器寫了許多作品，也有少數是為國樂器寫的。2007 至 2008 年間我待在日本一年，以駐團作曲家的身份為 AURA-J 樂團創作日本器樂曲。迄今我已寫了大約 20 首日本器樂曲，以及 6 首國樂曲。

2008 年又是另一次重要的接觸，韓國國樂界巨擘及國立首爾大學的伽倻琴教授李知玲走訪夏威夷大學，為我們介紹韓國樂器。我為她譜寫的第一首作品後來為我開啓了在韓國和其他地方更多的機會，為此應好好地感謝她。

迄今我已為韓國樂器創作將近 40 首作品，其中大多數在韓國並成為慣用曲目。我有幸能和許多頂尖的韓國國樂團及演奏家共事，過去十餘年來我每年都得數度赴韓參與重要的演出，在那裡並有持續不斷的創作邀約。

如同過去在日本的經歷，2021 至 2022 年間我也在首爾待了一年，擔任國立首爾大學國樂系的客座教授，並和許多一流的國樂家共事。我訝異地發現，迄今已有大約 25 篇美、韓各大學的研究生畢業論文以我為韓國樂器譜寫的作品為題。以下我將分享一些我的音樂和經驗，尤其是檢視對韓國樂器的嘗試，因為此即我近年創作的核心。

請讀者們留意，我在文中的特定曲例上雖然提的是韓國或日本樂器，但通常均可廣義地應用在東亞的傳統樂器上。我固然理解韓國、日本和中國的樂器之間存在顯著差異，在技術層面上需要不同的作曲手法。然當我說到較廣義、概念式的見解，而非特定的技術議題時，那些方法可以通泛地運用在所有的樂器上。

首先要介紹的作品是我的伽倻琴四重奏《迷宮》(미로)¹，此曲由首爾伽倻琴合奏團委託創作。伽倻琴就是韓國版的古箏，傳統伽倻琴是 12 絃的散調伽倻琴，但此曲是為 4 台現代的 25 絃伽倻琴而作。

附帶一提，我將散調伽倻琴和 25 絃伽倻琴視為完全不同的 2 件樂器，傳統樂器相對於所謂的「改良」或修改的樣式，這尤其在韓國是個很重要的問題。但很可惜這個大問題將超出本文的範圍。我只能在此表達對於以「改良」一詞用來形容修改樂器的強烈不滿，因為它將西方古典音樂傳統所側重的音樂元素放在首要位置，通常為此犧牲掉東亞傳統音樂原有的特色，我卻認為兩者至少應該等量齊觀。

¹ 《迷宮》的影像連結



這首專給伽倻琴的作品絕無可能為西方樂器所寫，無論是豎琴、鋼琴、弦樂四重奏或其他任何樂器，這就是關鍵所在。我創作的任何樂曲，無論是給韓國、日本、中國或西方樂器，就應以最有機而自然的方式對應到那些樂器的特性。

一件特定樂器的屬性以及它最善於表現之處，都將影響我如何為它寫作，期使音樂能盡量與該樂器的優點完美結合。換句話說，我絕對無法先寫曲子，之後再決定配器。對我而言，那是無法想像的，因為我的創作是根據樂器而決定。這是我創作思維上的根本要件，關係著作曲的每一個步驟。

但那件樂器是否合乎我創作上最大的特點也很重要，要真正寫好任何特定的樂器曲，作曲者必須能找到個人創作語法和那件樂器本身特性之間的交集。

以個人為例，我格外擅長為韓國樂器譜曲，因為韓國國樂和樂器有很多特色和我的創作興趣能產生共鳴，不但讓我得以一展所長，並擴大了我的作曲聲量。韓國樂器為我提供了許多彼此間的交匯點。換言之，我在作曲上想要達到的許多效果，韓國樂器都極富表現力。

我認為這點非常重要，作曲家必須找到樂器自然性能與個人創作特色可以緊密結合的點，只要找到了通常將會水到渠成。反之，作曲者若企圖在樂器上做出一些不自然的伎倆，或為了適應那些樂器，以不自然的方式強加改變自己的創作語法，成功機率往往並不高。

以下我將分享一些尋找那些交匯點的個人經驗，介紹我音樂裡的某些特色，及其如何與韓國樂器相呼應。

- 一、我的音樂通常具有高度發展的節奏性織體，以多層次的節奏堆疊交織於不同樂器聲部。韓國樂器也很擅於在節奏性上發揮，因為韓國國樂在傳統上就使用了許多複雜的節奏，其本身就比中國音樂及日本邦樂更具有節奏導向。
- 二、活力充沛是我作品的一大特色，常以逐漸堆起的張力來支撐樂曲結構；韓國民俗樂也富含類似的音樂動力，以持續驅策的漸強和增厚架起結構，且在樂器性能上亦習於演奏這種風格，因此兩者在特性上可謂一拍即合。
- 三、我的作品和韓國樂器都很注重樂器配置及音色層次上的表現，採用許多滑音、裝飾音、按音、微分音等等。韓國樂器在這方面很對我的胃口，某種程度來說，也包括日本與中國的樂器。這些正是東亞傳統樂器在先天上所擅長做的事。

毫無疑問，以音色裝飾和按滑音生成的演奏技法乃是韓國樂器最重要的元素。若說西方樂器是建構在音高上，韓國樂器則以音色為主。我也會進一步想，西方音樂通常把音色元素來為音高調味，韓國音樂則以音色為主，音高為輔。因此韓國樂器在這方面與我的創創意圖十分契合。

我的音樂風格固然不限於上述三點，但在此要強調這些是因為它們乃是我與韓國樂器交匯之所在，每當我在創作時都會善加利用這些特點。我若能在自己的創作風格與樂器自然的性能上找到連結，其中必將產生真正的音樂融合。我認為這是很有趣的，也是我接觸東亞樂器所持的心態。

親耳聽到要比文字敘述更直接，以下是我為不同的韓國獨奏樂器和韓國國樂團所寫的 2 首大型協奏曲。第一首是為奚琴與韓國國樂團的《與精靈共舞》(혼무) 中的兩段音樂。奚琴是韓國的胡琴，兩者的外觀雖然相似，但實質上卻大不相同。胡琴在樂器製作上曾歷經不少改革，如今可以演奏快速犀利的炫技作；奚琴則始終保有其原始風貌。這件事可說是利弊參半，樂器改革通常也帶來妥協，有得有失。我再次強調，人們必須瞭解一件樂器的改革會給該特定音樂傳統帶來哪些特權與剝奪。

2 巫師儀式的影像連結



《與精靈共舞》是受釜山國立國樂院委託，特別指定要根據韓國傳統巫師儀式동해안별신굿創作。協奏曲的奚琴主奏即扮演著巫師的角色。這種巫師儀式本身十分漫長，最後恍如一場狂野的集會。我的音樂則充滿動能，有時幾近狂亂，試圖模擬巫師的角色和儀式的狂喜情境。這是巫師儀式的片段²，影片大約 6:30-8:00 之處可聽到音樂範例。

《與精靈共舞》由 8 個短的樂章組成，全長約 23 分鐘，在此僅介紹五、六、七樂章。

第五樂章〈鑼鼓〉採用常在儀式中出現的打擊樂群，展現巫師儀式裡狂野的景象。

第六樂章〈巫師之歌〉以奚琴模擬巫師的吟詠，音樂則由靜到動。

第七樂章〈與精靈共舞〉是全曲的高潮，巫師翩然起舞，由慢漸快直至瘋狂，此時才能與異世界的祖先通靈。

以上三個樂章的音檔在此³，由孔順泰（音譯）指揮釜山國立國樂院樂團演出，奚琴獨奏者是趙尹瓊（音譯）。我在此曲中試圖延展奚琴的技巧，前面提到奚琴尚未像二胡那樣在樂器上進行改革，因此我在音樂裡寫的那些疾速奔馳的樂句或許對二胡而言並非難事，在奚琴上卻是非常炫技的。

韓國樂器的演奏能耐在近 15 至 20 年間已有長足的進步，在韓國有一大票優秀的年輕演奏者渴望尋找能拓展其演奏技巧的新作品。像國立首爾大學的國樂系、國立韓國藝術大學和其他學校孕育出許多傑出的演奏家和作曲家，他們正改變過去在韓國樂器上被認為不可能的事。

值得一提的是，韓國傳統音樂家們非常樂於接納外國作曲家，他們明白歷史上每個文化都會經過外來文化的洗禮而進步，因此能以正向看待此事，認為這樣才能讓傳統繼續生存與活絡。

第一號伽倻琴協奏曲《散調節奏》是我為大型韓國國樂團所寫的另一個範例，此曲約 25 分鐘，共有 2 個樂章，分別展現我在韓國樂器上慣用的手法，而這些也都是我典型的作曲風格，包括複雜的節奏性、廣泛運用粗造和尖銳的聲響，以及注重按滑音與各種特殊演奏法。此外，兩個樂章均呈現逐步開展的樂曲架構，尤其是第二樂章裡，在簡短的快板序奏之後，進入一段漫長堆疊起的狂亂高潮，這種架構很類似傳統韓國國樂裡的散調曲體。

在這個連結⁴ 裡可以看到此曲完整的演奏影像（第一樂章〈天外迴盪的鼓聲〉從 0:55 開始，第二樂章〈盤旋上青天〉從 12:00 開始），以及幾個選曲片段的音頻，這些都是由林亨鍾（音譯）指揮韓國國立管弦樂團，伽倻琴獨奏者就是前述引領我認識韓國樂器的李知玲。

除了近年絕大部分的作品是為韓國樂器所寫，我也曾為日本樂器創作過大約 20 首樂曲。以下也分享一些這類的作品，有助於分析比較我在為日本樂器創作時和為韓國樂器的創作在手法上有何不同。

《雷神》是一首為數件日本樂器和大提琴的七重奏，曲長 18 分鐘，可以做為我為日本樂器譜曲的範例。日本傳統神話裡的雷神和中國的雷神類似，他們都與風神搭檔。此曲具有長驅直入的強烈節奏性，也有很多按滑音，這些特色固然和我為韓國樂器的作曲手法相似，但兩者之間也有一些主要因為日、韓樂器之不同而產生的差異，至少從我的觀點看是如此。

首先，日本樂器不同於韓國樂器，在設計上較不會發出大幅度的顫音和粗造的音色。因此在此曲中這類聲響不如我為韓國樂器的作品裡那麼明顯。其次，韓國傳統音樂的節奏通常要比日本的複雜，因此這首作品的節奏並不會太繁複。最後，日本音樂和藝術非常注重空無的意境，日文稱之為「間」，這種靜止的時刻也被廣泛運用在此曲中，譬如中間段落的尺八獨奏樂段。

3 《與精靈共舞》的三個樂章的音樂檔連結



4 《散調節奏》的影像連結



因此在整體上樂曲雖仍展現我的風格，裡面仍有一些我針對不同樂器的特性所做的調整。以下連結是由日本音樂集團演奏《雷神》的錄音⁵，這個集團在國外以 Pro Musica Nipponia 聞名。

希望以上這些曲例能有助讀者們理解我為韓國和日本樂器創作的樂曲，以及我所採用的不同方式。總而言之，關鍵在於找出樂器自然特性和我本身創作性向間的交匯點。

當我 20 年前首度為亞洲樂器創作時，就意識到要能同時呈現個人音樂風格及發揮樂器固有特色的重要性，如此作品才能有好的表現。我瞭解若僅試圖模仿傳統音樂是不會成功，也沒有意義的；但我也明白，若忽略讓那些樂器聽來如此美好的固有特色，也同樣無法奏效。我必須在新與舊之間找到一個平衡點，亦即在我想說的和樂器能說的之間取得平衡。

好在我確實找到能獲得平衡的方法，這個方法其實很簡單，但我相信這就是我之所以能在日本和韓國獲得成功的主因。我的創作哲學可以簡化為以下這句話：我把韓國和日本樂器就當作是韓國和日本樂器來使用。亦即我專注在這些樂器本身的強項和樂器設計上展現的固有特色，這話聽起來似乎是理所當然，但其實經常被作曲家所忽略，而將這些樂器當成西洋樂器來處理，只是音色不同而已。我認為後者實錯失了利用東亞樂器最獨特而有趣之處的機會。

譬如，韓國樂器顯然往往無法像西洋樂器那樣演好西洋音樂，但西洋樂器也無法像韓國樂器一般演好韓國音樂。重點就是，不同的樂器是為了做不同的事，無論我是為哪種樂器創作，我總會注意要發揮那些樂器之所長。有時這樣做並不見得容易，即使作曲家意識到它，仍得花一些功夫將這種想法內化。最後我要分享當初為我點亮明燈的那段經驗。

那是我首次為亞洲樂器創作時即突然領悟到的，亦即前文提到為尺八、日本箏和琵琶的樂曲。在日本箏上有鄰近的兩條絃調為 A 和 B^b，而我在某個樂句裡寫了一個 B^b 音，一位比我更熟悉日本樂器的朋友建議，可以彈 A 絃並按高到 B^b，而非直接彈空絃 B^b。其實明明有 B^b 的定絃，直接彈它就好，何必多此一舉？但這個建議卻為我點亮了那盞明燈，我發現用按滑 A 絃取音雖然得到同樣的 B^b 音高，卻能產生不同的效果。嚴格來講，在彈奏過程中將在 B^b 的音高之前或之後產生一點游移，造成某種重音的效果。這甚至可能會造成一些微分音般美妙的走音，而且完全不用大費周章。相較於空絃的 B^b，按音產生的 B^b 讓此音活了起來！



WOMACK 教授於 2019 年受中國文化大學中國音樂學系之邀到系上進行專題演講

5 《雷神》錄音檔案連結



WOMACK 教授指揮首爾大學國樂團演出《散調節奏》

我從那次經驗中領悟到，樂器上除了音高之外還有很多我前面提到的元素，而這些元素才是賦予樂器活力的要件。此後我在為那些樂器譜曲時都考量到這點，這甚至重塑了我整個創作思維，即使當我為西洋樂器譜曲時，也開始設法做出類似的效果。

或許這樣想是最清楚的：若作曲家為日本箏（或伽倻琴或古箏）寫了空絃音 B^b，這麼做只為了需要一個 B^b 音，此時音高就是焦點。但譜上若記的是用按高 A 絃得到的 B^b，即使定絃上已有空絃 B^b 而沒有絕對必要那麼做，則焦點就不只是音高的本身，而這才是讓我覺得變得有趣之處。

最後，若我能大膽地為作曲家們提供如何面對各種樂器的建議，就是正視那些樂器的原文化，譬如韓國樂器就是韓國樂器，日本的就是日本的，中國的就是中國的。強調其所善於表現的地方，而不要凸顯那些並非它們在設計上能做的事。使用它們的目的並非為了模仿或試圖「追上」西洋樂器，而是要強調及放大其音樂傳統的固有美感。找出那些樂器和你作曲風格之間的交集，從而展現個人獨到的見地。

這個議題當然還有很多可以發揮之處，我曾在韓國國立國樂院有關韓國樂器的一本專書中為文，有的論點較為實用，有的則偏向理論，均可做這方面的進一步參考。我的文章雖然是針對韓國樂器，大多數的意見都可以引申到不同樂器上。

這篇專文可以在國家國樂院的官網上免費下載 PDF 檔⁶（連結在網頁裡的「附件」（Appendix）下）。此文迄今只有英文及韓文版本，但我認為如果有足夠的華人作曲家對此感到興趣，國立國樂院也會考慮將該書翻譯成中文。

誠如我在開頭所述，希望本文的觀點能鼓勵讀者審視自己走過的路，發覺一些過去可能被忽略的事物。我堅信本世紀音樂會作品的關鍵主題將是不同音樂文化裡的樂器演奏和美學思想的整合。國樂器在世界音樂發展中扮演吃重的角色，我期待在未來數十年裡聽到作曲家們探索出各種創意十足的路徑。

6 專文的連結



Points Of Intersection: American Composer Meets East-Asian Instruments

4/23/23

Text & Interviewer / Prof. Donald R. WOMACK

Image / Prof. FAN Wei-Tsu, Prof. Donald R. WOMACK, Taipei Chinese Orchestra, Chinese Culture University Department of Chinese Music,

Preface by the translator of the Chinese version

— FAN Wei-Tsu

I first met Dr. WOMACK when performing in Seoul in October 2016. During a visit to the National Gugak Center, I was introduced to an austere looking, silver haired American composer. In the ensuing conversation, I was happy to learn we were alumni of the Northwestern University. Though our times there didn't overlap mostly, we both have some fond memories of the Evanston campus. As our conversations became more and more engaged, Dr. WOMACK's eyes turned piercingly bright, while sprinkled with radiant smiles. Later on I was able to know more of his compositions through our mutual friend YI Jiyoung, a renowned Gayageum performer and a Professor at the Seoul National University. I felt it quite fascinating that Dr. WOMACK's works have an organic vibe between his music idiom and various Asian instruments, without the strenuousness found in certain contemporary music of the genre. Many TCO fans first heard Dr. WOMACK's music, i.e. the second movement of the Gayageum concerto Scattered Rhythm, performed by YI Jiyoung in a gala concert last year. We are glad to have him in person this time as one of the keynote speakers for the 2023 TCO Academic Symposium for Chinese Orchestra, sharing his profound experience in writing new music for traditional Asian instruments from different countries.



Conducting 무노리 (Mu Nori) with the Gyeonggi Sinawi Orchestra November 2018

Text

This article is adapted from a keynote speech I gave at the 2023 International Symposium on New Music for Chinese Instruments, hosted by the Taipei Chinese Orchestra. When I was first approached by Professor FAN Wei-Tsu of Chinese Culture University, one of the event's organizers, my initial thought was "why on earth is he asking me to give a keynote speech at a conference on composing for Chinese instruments?" After all, when you think about someone to fill that role, a white American who has not composed much for Chinese instruments is not the first person who comes to mind!!

But the more I thought about it, the more it made sense. Oftentimes, an outsider's perspective helps us understand ourselves better. Speaking from my own experience, living in Japan and Korea and traveling throughout Europe has helped me better understand American culture. Learning to speak Japanese and Korean, at least to the limited extent that I'm able, has helped me better understand how the English language works and to recognize limitations of which I had previously been unaware. And composing for East Asian instruments has helped me better understand western instruments, prompting me to explore approaches I had not thought of. When we encounter new ways of thinking about things that we're already familiar with, we're encouraged to do a healthy self-analysis.

This article is adapted from a keynote speech I gave at the 2023 International Symposium on New Music for Chinese Instruments, hosted by the Taipei Chinese Orchestra. When I was first approached by Professor FAN Wei-Tsu of Chinese Culture University, one of the event's organizers, my initial thought was "why on earth is he asking me to give a keynote speech at a conference on composing for Chinese instruments?" After all, when you think about someone to fill that role, a white American who has not composed much for Chinese instruments is not the first person who comes to mind!!



Introducing pipa to school kids with YANG Jing Honolulu March 2019

But the more I thought about it, the more it made sense. Oftentimes, an outsider's perspective helps us understand ourselves better. Speaking from my own experience, living in Japan and Korea and traveling throughout Europe has helped me better understand American culture. Learning to speak Japanese and Korean, at least to the limited extent that I'm able, has helped me better understand how the English language works and to recognize limitations of which I had previously been unaware. And composing for East Asian instruments has helped me better understand western instruments, prompting me to explore approaches I had not thought of. When we encounter new ways of thinking about things that we're already familiar with, we're encouraged to do a healthy self-analysis.

So it was from that perspective that I addressed the symposium attendees, not just to introduce my music, but to do so in the hopes that it might somehow encourage others to examine their own paths and discover things that they otherwise might not.

Toward that end, I would like to share some of my music and experiences that have led me to this point, in particular my work with Korean and Japanese instruments. To begin, a little background will be useful. How does someone like me end up composing for Asian instruments?

I live in Honolulu, where I serve as Professor of Composition and Theory at the University of Hawaii, as well as a faculty member of both the Center for Korean Studies and Center for Japanese Studies. As anyone who has spent time there can attest, Hawaii is not only halfway between Asia and America geographically, it's also halfway between Asia and the West culturally. Living in Honolulu is as much like living in East Asia as it is like living in mid-America. Everyday life is a mixture of Asian and American cultures. So when I moved to Honolulu nearly 30 years ago, I moved to what was, for me at the time, a very different culture. And, as it naturally tends to happen, gradually over time I absorbed elements of that culture, and elements of it began to seep into my work.

Then, in 2003 I met the late-Japanese composer 三木稔 (MIKI Minoru), who became a friend, and he asked me to compose a piece for his ensemble based in Tokyo. The piece was for (what I considered at the time) a strange mix of Japanese and Chinese instruments – shakuhachi, koto, and pipa. At first I wasn't interested – why would I write for these weird instruments?!! But I decided to do it anyway. And I'm very glad I did, because, as it turned out, I loved it!

I encountered in the instruments things that are not easily available when I write for western instruments. The nature of the instruments themselves forced me to take a different compositional approach, and this was liberating. Over the next several years I wrote many works for Japanese instruments, and a few for Chinese instruments as well. I spent a year in Tokyo in 2007-08 working with Japanese instruments as composer-in-residence for the ensemble AURA-J, and to date I have written about 20 pieces for Japanese instruments and another half dozen for Chinese instruments.

An equally important connection occurred in 2008, when 이지영 (YI Jiyoung, 李知玲), Professor of gayageum at Seoul National University and a highly influential figure in gugak (traditional Korean music), made a visit to the University of Hawaii, and introduced me to Korean instruments. The first piece I ended up writing for her turned out to be a gateway for many opportunities, and I am grateful to Professor YI for opening many doors for me in Korea and beyond.



Professor WOMACK was invited to deliver a keynote speech at The TCO 2023 International Symposium on the Creation of Chinese Music on April 23rd.

At this point I have composed close to 40 pieces for Korean instruments, most of which have become standard repertoire in Korea, being performed regularly. I have had the privilege of working with most of the top gugak orchestras and many of the top gugak players. I have been fortunate to receive a steady stream of commissions from Korea, and for the past decade or so I have traveled to Korea several times a year for significant performances.

Like my time in Tokyo, I also had the opportunity to spend a year in Seoul during 2021-22, where I worked with many top gugak musicians and was a visiting professor in the gugak department at Seoul National University. Further – and this honestly seems a little strange to me – my music for Korean instruments has thus far been the subject of somewhere around 25 graduate dissertations and theses at several universities in Korea and in the U.S.

With all of that in mind, I will share some of my music and experiences, in particular examining my approach to Korean instruments since that is where most of my work is being done these days.

The reader should keep in mind that while I may be referring to Korean or Japanese instruments for a particular example, the broader underlying concepts usually apply to East Asian instruments in general. I do, of course, understand that there are significant differences between Korean, Japanese and Chinese instruments, and that technical aspects require different compositional approaches. But when I speak of broader, more conceptual ideas, rather than specific technical issues, the approaches I'm talking about can generally be applied to all instruments.

The first piece I would like to present is my gayageum quartet *미로 (Labyrinth)*¹, which was commissioned by the Seoul Gayageum Ensemble. Gayageum is the Korean version of Chinese guzheng or Japanese koto. Note that the traditional Korean gayageum is sanjo gayageum, which has only 12 strings. But this piece is for a quartet of 25-string gayageum, a modern modified instrument.

As an aside, I think of sanjo gayageum and 25-string gayageum as completely different instruments. The question of traditional versions of instruments vs. so-called “improved” or modified versions is an important issue, especially in Korea, but one that, unfortunately, is beyond the scope of this article. Suffice it to say that I strongly disagree with the English word “improved” when used to describe modified instruments, as it places central importance on musical elements valued in music of the western classical tradition, usually at the expense of elements valued in traditional East Asian music, which I believe should be of at least equal importance.

This piece could never be composed for western instruments – it has to be for gayageum, as it would not work for harps, or piano or string quartet or anything else. And that is precisely the point. Every piece I write, whether for Korean, Japanese, Chinese or western instruments, should fit the characteristics of those instruments in the most organic and natural way possible.

The nature of a particular instrument and the things that instrument does well are going to influence the way that I write, so that the music fits, as ideally as possible, what the instrument does best. To put it another way, I could never start writing a piece and then decide the instrumentation later – to do so is inconceivable to me, since what I write is going to be determined by the instruments. This is a fundamentally important way of thinking for me, one that informs every compositional decision I make.

Just as important though is that the instrument fits what I do best. To write really well for an instrument – any instrument – a composer has to find points of intersection between the natural capabilities of the instrument and their own personal compositional voice.

In my case, I have done well writing for Korean instruments in particular because there are many characteristics of gugak and gugak instruments that intersect with my personal compositional interests, that offer the chance to do what I want to do, that amplify my compositional voice. Korean instruments offer me many points of intersection between their sound world and mine. In other words, Korean instruments are very good at doing many of the things that I like to do as a composer.

This, I think, is extremely important. A composer needs to find those points of intersection, those natural aspects of the instruments that closely align with the composer's own voice. A composer who finds those will usually do well. A composer who uses instruments in ways that are natural and idiomatic both for the instruments and the composer is likely to get a good result. On the other hand, for a composer who tries to force the instruments into an unnatural fit, or conversely, forces their own voice in unnatural ways to fit the instruments, things are not likely to go well.

So, I would like to share some my own experience as to how I've gone about finding those points of intersection. To do that I need to discuss some characteristics of my music, and how they fit with – in this case – Korean instruments.

--First of all, my music tends to be very rhythmic, using highly developed rhythmic textures, with multiple layers of rhythm, interlocking between instruments, polyrhythm and so forth. Korean instruments are quite good at this. Gugak is very much rhythmically oriented, much more so than the music of China and Japan, and it traditionally uses a lot of complex rhythm.

--Second, my music is often very energetic and driving in character, with a tendency to use structures based on gradual building of tension. The folk genres of gugak have a similar energetic and driving character, and their structures tend to be long builds based on gradually increasing activity, so the instruments are naturally designed to sustain those things.

--A third point of intersection between my music and Korean instruments is a focus on scoring and nuance in color, using a lot of glissando, pitch decoration, pitch bending, and playing “between the notes” so to speak. This is an area where Korean instruments – and I would say Japanese and Chinese instruments also – are an ideal fit for me. This sort of thing is exactly what East Asian instruments are naturally designed to do.

In fact, I would argue that articulation through things like timbral ornamentation and pitch bending is perhaps the most important element of Korean instruments. In a sense, whereas Western instruments are largely “about” pitch, Korean instruments largely “about” timbre. Or, as I like to think of it, western music generally uses the element of timbre to carry the element of pitch, while Korean music generally uses the element of pitch to carry that of timbre. This aspect of Korean instruments thus fits very naturally with my music.

Obviously there is a lot more to my style than just these three points, but I want to focus on these because they are my main points of intersection with Korean instruments, the things that I typically try to take advantage of when I write. If I can find things that fit both my compositional style and the natural characteristics of the instruments, then there should be a real fusion of musical elements. That is interesting to me, and is the frame of mind with which I approach East Asian instruments.

Since it is vitally important for the reader to actually hear the music, I will present two pieces for larger ensemble, each a concerto for a solo Korean instrument with gugak orchestra. First are two short excerpts from *혼무 (Dancing With Spirits)*, which is for haegeum and gugak orchestra.

¹ Video link to *Labyrinth*



Haegeum is the Korean version of erhu, but while they look very similar, it is important to understand that they are actually quite different. Whereas erhu has undergone extensive modification so that it is very versatile and effective at playing fast, virtuosic music, haegeum has retained its original characteristics. This has both advantages and disadvantages – modification of instruments usually comes with a tradeoff, something is gained, but something else is lost. Again, for this issue it is important to understand how instrument modification privileges or disenfranchises a particular musical tradition.

혼무 (*Dancing With Spirits*) was commissioned by the Busan National Gugak Center, which specifically wanted me to write a piece based on 동해안별신굿 (Donghaean Byolshin Gut), a Korean shaman ritual. This being a concerto, the haegeum soloist plays the role of the shaman of course.

It is beyond the scope of this article to describe the features of Byolshin Gut, other than to say that it is a long ritual, which can tend to feel like a wild party. The music is very energetic, almost chaotic sounding sometimes, so I wanted to emulate that character in my piece – the chaotic excitement of the ritual.

An example of Byolshin Gut can be viewed here.² (A good representative sample of the music can be heard from about 6:30-8:00 on the video.)

In its entirety 혼무 (*Dancing With Spirits*) is about 23 minutes in eight short movements, but I will point the reader to three excerpts, from movements five, six and seven.

The fifth movement is called *Drums and Gongs*, which refers to the instrumental group that typically accompanies the ritual. This movement exhibits the wild, almost chaotic feel that can be found in parts of the ritual.

In *Shaman Songs*, the sixth movement, solo haegeum emulates the shaman singing, as the music becomes more and more active.

The seventh movement, called *Dancing With Spirits*, is the climax of the piece. Here the shaman slowly dances herself into a frenzy, where she can connect with ancestral spirits on an otherworldly plane.

Audio examples from movements five, six and seven can be heard here³, performed by the Busan National Gugak Center Orchestra, with haegeum soloist CHO Younkyung, conducted by KWON Seongtaek.

In this piece I stretched the capabilities of haegeum. I mentioned before that haegeum has not been modified in the ways that erhu has, so while the kind of actively running passages that I use may not seem particularly difficult for erhu, they are quite virtuosic for haegeum.

Relatedly, the performance capabilities of Korean instruments in general have been greatly expanded in the last 15-20 years, and there is a large group of very good young performers in Korea who are eagerly seeking out new music that expands the capabilities of their instruments. The gugak departments of Seoul National University, Korea National University of the Arts, and others are producing many exceptionally strong young performers and composers who are reshaping the landscape of what was previously thought possible for Korean instruments.

In particular, Korean traditional musicians are very welcoming of foreign composers. They understand that, historically, every culture has advanced through the introduction of influences from foreign cultures, and they see this as a very positive thing, a way to keep their traditions alive, vibrant and evolving.

Another representative example of my writing for large ensemble of Korean instruments is my first gayageum concerto,



Recording with Pro Music Nipponia

Scattered Rhythms. The piece is about 25 minutes long, in two movements, each of which illustrates my typical approach to Korean instruments. Both movements display many elements typical of my music, including a complex rhythmic nature, extensive use of rough and raspy sounds, and the importance of pitch bending and various articulations. In addition, both movements illustrate the use of slowly unfolding structures, especially in the case of movement two, which, after a brief fast introduction, proceeds to undertake a long, gradual build to a frenzied climax, in a manner similar to the structure of the traditional gugak genre sanjo.

A video of the entire piece (as well as several shorter audio excerpts) can be found here⁴, performed by the National Orchestra of Korea, conducted by LIM Heonjeong, with gayageum soloist YI Jiyoung, whom I previously mentioned as the person who first introduced me to Korean instruments. (The first movement, *The Sound of Drums Echoes Beyond the Heavens*, begins at :55 on the video, and the second movement, *Spiral Toward the Center of the Sky*, begins at 12:00.)

While most of my recent works has been for Korean instruments, I have also written somewhere around 20 pieces for Japanese instruments. It therefore may be useful to share some of that music, and examine some of the ways in which my approach to Japanese instruments differs from my approach to Korean instruments.

As a representative example of my work for Japanese instruments, I point to 雷神(*Raijin*), an 18-minute work for a septet of Japanese instruments with cello. *Raijin* is the Japanese god of thunder, which I believe is similar to the Chinese god of thunder, Leishen. He is also accompanied by god of wind 風 (*Fuujin*), similar to the Chinese god of wind, Fengbo.

This piece shares many characteristics with my music for Korean instruments – it is very rhythmic, with a driving character, a lot of bending notes, and so forth. But it also has some differences, which relate primarily to the differences between Japanese and Korean instruments, at least as I perceive them.

First, because Japanese instruments are not designed to use the type of exaggerated vibrato and rough, raspy sounds typical of Korean instruments, those sounds are not prominent in the way they are in my pieces for Korean instruments.

Second, because traditional Korean rhythms are generally much more complex than Japanese rhythms, the rhythm of this piece is a little less complex.

Finally, because moments of empty space – called 間 (*Ma*) in Japan – are very important in Japanese music and art, such moments are featured prominently in this piece, as can be heard in the shakuhachi solo in the middle of the piece, for example.

So while the overall style is still very much my own, it has some differences that come about because I'm adjusting to the characteristics of the instruments for which I'm writing.

² Video link to wizard rituals



³ Music files links to the three movements of *Dancing With Spirits*



⁴ Video link to *Scattered Rhythm*



A recording of 雷神 (*Raijin*) can be heard here⁵, performed by the ensemble 二本音楽集団 (Nihon Ongaku Shudan), or Pro Musica Nipponia as the group is better known outside of Japan.

These examples will hopefully give the reader a good sense of my music for Korean and Japanese instruments, and how I approach them. Again, for me it comes down to finding those points of intersection, the places where the natural capabilities of the instruments align with my own compositional interests.

When I first began working with Asian instruments two decades ago, I realized very early on that if I was going to write effectively for them I would need to find a space where I could express my own voice while using the instruments in a way that was natural for them. I understood that it would not work if I tried to simply imitate traditional music – what would be the point? But I also understood that it would not work if I ignored the traditional characteristics of the instruments, the things that make them beautiful in the first place. Instead, I had to find an approach that balanced new with traditional, that balanced what I want to say with what the instruments are capable of saying.

Fortunately, I did find that balance, an approach that allows me to do that. And I believe that my approach, while actually very simple, is the main reason for my success in Korea and Japan. If I could condense my philosophy into one brief idea it would be this: I approach Korean and Japanese instruments as if they are, in fact, Korean and Japanese instruments.

What I mean by that is I focus on the strengths of the instruments, their natural capabilities, the things they were designed to do. This may seem obvious, but it is often the case that composers neglect to do it, treating the instruments like western instruments that are different only in timbre. I believe doing that misses the point, and fails to take advantage of what is unique and most interesting about East Asian instruments, the things that make them special.

For example, it is a simple fact that Korean instruments, in general, cannot play western music as well as western instruments can. But it is also a fact that western instruments cannot play Korean music as well as Korean instruments can. And that is the point – the instruments are designed to do different things. So, no matter what instruments I am writing for, I try to focus on those things that the instruments do well.

This is not always as easy as it sounds. And even once a composer recognizes it, it still takes time to truly internalize this idea. So I will close by sharing an experience that helped click the light bulb on for me.

I had a sudden realization while working on the very first piece I wrote for Asian instruments – the piece I mentioned earlier for shakuhachi, koto and pipa. I had two adjacent strings on koto tuned to A and Bb, and in one passage where I wrote a Bb, a friend, who was more experienced than me with Japanese instruments, suggested instead of using the open Bb I use the A string and press it to Bb.

There was no need to do this. The Bb string was available and would have been simple to use. But the proverbial light bulb suddenly switched on for me. I realized that if I used the pressed A string it would be a different sound. Yes, I would still get the same Bb pitch, but it would have a different quality. It would have a little different timbre than the A string. It would, critically, have a little bend into and/or out of the pitch, which would come off as a sort of accent. And, beautifully, it would likely be a little out of tune. Microtones! So easy to get. That Bb would come to life by playing it as a pressed note in contrast to open strings around it.

From that moment, I realized that the instruments were not about pitch. They were about those many other things I mentioned, which is what gives them their vitality. I started writing for them with that in mind, and it reshaped my entire way of compositional thinking, to the point that I began searching for ways in which I could do similar things even when I write for western instruments.

⁵ Audio file link to *Raijin*



In residence at Chinese Culture University Taipei December 2019

Perhaps it is most clear to think of it this way – if a composer writes an open Bb string for koto (or gayageum or guzheng) they do so because they want a Bb. In other words, the pitch is the main focus. But if they write a Bb by pressing the A string – even though they don't have to, even though the Bb string is available – then the focus is something other than pitch. And that, to me, is where it starts to get interesting.

As a final thought, if I could be so bold as to offer advice to composers regarding how they approach instruments: Think of them as Korean or Japanese or Chinese (or whatever) instruments. Emphasize what they do well and de-emphasize what they're not designed to do. Aim to use them in ways that don't simply imitate or try to "keep up with" western instruments, but instead draw on and expand the inherently beautiful musical traditions from which they come. Find those points of intersection between the instruments and your own compositional voice that will allow you to say something unique and personal.

There is, of course, much more to be said on this topic. As a further reference, I expand on some of these points in an article I wrote for the National Gugak Center's book about Korean instruments, in which I mention several things – some practical, some more philosophical. While I specifically address Korean instruments in the article, most of the ideas can be extrapolated to other instruments as well.

The article can be accessed for free as a PDF on the National Gugak Center website here⁶(under the "Appendix" link). (As of this writing it exists only in English and Korean. I expect, however, that if there were significant enough interest among Chinese composers, the Gugak Center would consider making a Chinese translation of the book as well.)

As I mentioned at the outset, I hope that the thoughts expressed in this article will somehow encourage others to examine their own paths and discover things that they otherwise might not. It is my belief that the defining feature of concert music over the course of the current century will be the integration of instruments and aesthetics from different musical cultures. Chinese instruments have a huge role to play in the development of intercultural music, and I look forward to hearing the various innovative paths composers explore in the coming decades.

⁶ Link to the feature article



興於詩、立於禮、成於樂—— 蕭青杉與國樂的因緣

1970年代臺灣國樂人的耕耘記述（十一）

文 / 萬智懿 圖 / 蕭青杉 訪談時間 / 2023年04月23日 15:00-18:00 訪談地點 / 蕭青杉屏東宅第

曾任彰化縣文化局局長的蕭青杉，一生熱愛民族音樂，矢志成為「國樂傳教士，文化點燈人」，他跨足「產、官、學、創」四大領域，「文化」始終是其紮根的核心。1982年他將高雄縣市愛好民族音樂的力量凝聚起來，籌組高雄市國樂學會，創會不到兩年，即在162個人民團體中獲得績優社團獎，且是唯一獲獎的文藝社團。衝勁十足的蕭青杉，推動藝文活動不遺餘力，2年內即舉辦70餘場活動，包括演奏、講座、國樂討論會、研習會、國際交流、出版《國學會刊》……聲勢浩大，引人矚目。蕭青杉自1985年接任高雄市（教師）國樂團團長，即以將該團推向專業化為職志，終在1989年獲得當時市長蘇南成（高雄市長任期1985-1990）的支持，成立高雄市（實驗）國樂團，如今高市國已成高雄市推展現代國樂首屈一指的專業國樂團隊，蕭青杉無疑是最重要的推手¹。本訪談聚焦於蕭青杉老師1970年代前後與國樂的因緣，父親與恩師黃體培對他的影響，以及在國樂的薰陶下，如何從慘綠少年蛻變為主管地方文化的政務官。



參與第13屆龍人古琴文化節論壇活動「禮樂文化的當代重建—文史哲藝多學科的對話」，攝於2023年4月11日



蕭青杉（左一）與恩師黃體培（右一）全家福合影

大人氣概

蕭青杉老師：我出生在臺南市後壁區的頂長村，村裡傳承「粕面宋江陣」，就是取材水滸英雄人物，所以我從小就流淌著崇俠仗義的精神。因我是長子，從小父親就對我很深的期待，他最早給我的烙印就是：「你愛有大人的氣概！」儒家講的「大人」是坦蕩蕩，泱泱大度的君子，有恢弘氣度又能自律克己的人格風範。「大人氣概」這四個字就成為我生命形塑投射的基本範式與核心價值。

興於詩

我一生的閱歷，大概都離不開我父親的縮影。我的書畫根基、文學基礎都源自父親的指導，他灌輸我古聖先賢的訓示思想，也經常引經據典，砥勵我要穩定成熟，造就我少年老成的特質。他對儒、道、佛各家宗教都有涉獵，對「山、醫、命、相、卜」傳統五術也有鑽研。村裡凡是看風水、取名字、看時辰、神明起乩看「佛字」攏是伊。所以從小作文課要寫偉人，我寫的就是我的父親。

立於禮

我小學當班長，成績名列前茅，還曾競選全校模範生。升上初中後，我到嘉義讀書，面對外省同學的語言隔閡與糾紛鬧事，為求自保，我加入幫派，練劍道習武，電影《悲情城市》中，穿木屐、拿武士刀相削的場面，其實我都曾經歷。後來為了遠離幫派，我選擇參加臺南的高中聯考，也因為在古都府城就讀高中的機緣，讓我得以接受傳統文化、民俗藝術以及文學繪畫的多重薰陶與啟蒙洗禮。1968年國立臺南第二高級中學（下稱南二中）成立第1屆國樂社，我跟國樂的因緣也正式開始。南二中國樂社由倪永震老師率方省曾、祁寶珍、黃元琰等老師共組教練團，他們都來自臺南孔廟，我們每週六晚上都會去孔廟參加以成樂局「十三音」或稱「十全腔」的練習，並參與春秋祭典，我曾經一年擔任禮生，一年擔任樂生，自此禮樂文化澆灌我的一生，成為我生命中最重要主流滋養。

成於樂

1970年我高三時，曾經獲得臺灣區個人組古箏比賽的全國第一。我跟古箏的結緣也是在孔廟，有次在後殿無意間聽到古箏美妙的琴音，在暈黃的宮燈下，我對古箏可說一見鍾情。那時臺南市國華街上有很多唱片行，那裡簡直是我的天堂，我找到許多國樂出版品，包括戲曲、民歌什麼都有。我們那時候沒有譜，都是聽聲音記譜彈琴。老師從圖書館借了一本梁在平先生的《擬箏譜》給我，我就對著梁先生的唱片自己練，所以我的古箏基礎來自梁派。我還有幾首箏曲是從成功大學（下稱成大）的箏譜學來的，箏譜應該是江永生給我的，帶進成大的應該是馬來西亞僑生林俊茂²。此外我還在梁在平先生家正式跟陳蕾士先生學過古箏，所以我也推廣陳蕾士的傳譜及箏藝，包括《昭君怨》、《浪淘

¹ 訪談中蕭青杉老師再三感謝中國時報記者李小芬，牽成他與時任高雄市長蘇南成的會面。

² 成大國樂社的古箏班是南部箏樂傳承極為重要的一脈，由林俊茂傳承給潘石玉、鄭德淵、陳榮方等人後開枝散葉

沙》、《南進宮》、《餓馬搖鈴》等箏曲。1972年我進入中國青年服務社教古箏，早期我跟很多箏友都有往來，如黃得瑞、沈柏序（按：即沈一忠）、王瑞裕等人，我們成立了「臺北市青年箏社」，1974年在救國團的支持下，還舉辦了第1屆的古箏研習營。當時臺北的大學古箏社團以國立臺灣大學、國立政治大學、國立臺灣師範大學、國立中興大學這幾所大學為主。

永懷師恩

坦白講，影響我一輩子最深的除了我父親外，就是黃體培老師了。1969年高二升高三的暑假，在倪永震老師的推薦下，我北上正式拜師，跟黃體培老師學古箏及二胡，拜師後黃老師供吃供住，帶我認識梁在平、汪振華等國樂名家，並接觸道教音樂、山東古樂。在黃老師身上我看到了文人風骨，做學問的態度，還有對國樂的那種熱忱，黃老師不僅擅長演奏，他還著有《中華樂學通論》等著作。我很佩服他做學問的態度，他樂學、樂理、樂律、樂論都通，不只傳授我技藝學理，也關心照顧我的生活。後來我擔任教職，我就是以黃體培老師為表率，效法他對學生像父親般的慈愛，所以學生暱稱我「蕭爹」就是這個原因。

1968-1972年是我學習國樂的奠基時期，在南二中最照顧我的是祁寶珍老師，他的兒子祁光照與我同年入學國立藝術專科學校（下稱藝專），我讀美工科，祁光照讀音樂科國樂組。祁老師曾組「青青國樂社」，1970年曾獲得臺灣區國樂合奏比賽社會組第一名。祁老師過世以後，高雄市國樂學會曾於1983年舉辦祁寶珍老師的紀念音樂會，並出版紀念專輯。1972年我曾跟吳宗漢老師學古琴，系列梅庵琴派門下，雖然我因久未碰琴而手指生疏，但是我一直有弘揚古琴的想法，因為古琴蘊藏著傳統文化的精華，是涵蓋文史哲、儒道佛的媒介載體。1989-1993年，我在高雄舉辦一連串的古琴活動，有「琴樂之美座談會」、琴韻箏聲演奏會、高雄市廣播電臺《南風樂府》播講《梅庵琴派的起源和發展》、舉辦「兩岸古琴名家深情對談」等活動，不久後，琴人容天圻在1994年仙逝，梅庵琴人邵元復亦於1996年辭世。當然感恩念舊、飲水思源可說是我始終持守的傳統德行，因此對業師藝師的尊重守護一直不敢遺忘，在文化局長任內，除了推行古蹟修護保存活化利用之外，尤其重視對傳統藝人的技藝傳承與生活照護。這些作為也算是延續了早年我在擔任國樂學會會長期間所一再呼籲「搶救民族民間音樂」的號召主張。

加入藝專國樂社

1970年入學後我加入藝專國樂社，第二年我轉美術科國畫組並擔任國樂社社長。藝專國樂社是由董榕森老師指導，有時我也幫忙指揮校園演出。我初入社時，社員以音樂科國樂組³學生為主，其他科系有美術科的詹鏐森，詹鏐森是前一任的社長，還有影劇科的李國強、廣電科的翁自得及美工科同學張鴻基。在1971年國樂科成立以前，藝專國樂社就是藝專國樂團，人數僅20人上下，第1、2屆學生⁴入學後聲勢開始壯大，達到3、40位。其中詹鏐森、張建永、黃燕芳、張鴻基及我，課餘也參加董榕森老師指揮的中華國樂團，畢業時董老師曾希望我進國樂科擔任助教，但我退伍後，學長引介我進入房地產建築業。



1972年10月校慶，蕭青杉指揮藝專國樂社，於藝專校園籃球場表演

³ 音樂科國樂組的學生有黃燕芳、張慈惠、徐文雄、劉品良、吳偲、葛敏久（即葛瀚聰）、楊秋月、張尊農、劉瑜瑛、孫浩、張伶俗、林妙徽、祁光照、陸蔚其、黃哲賓。1969-1971年間陸續畢業的有劉峴渭、王海燕、顧豐毓、歐月里、孫芸（孫培章的女兒）。另外沈一忠應該是唯一的三專夜間部音樂科國樂組學生，張建永、饒大鷗、陳建中與陳宏心則是音樂科的學生。

⁴ 第1屆學生：蔡培煌、林聰曉、鍾玫容、李稚康、王惠惠、蔡明鏞、陳淑滿及劉憲華。第2屆學生：劉松輝、岳鳳娟、蘇文慶、蕭國棟、許淑瑩、韓碧華、黃永漳、陳文亮、陳碧玲、林憲慶、陳登基、王碧燕、馬小華、周正蓉及葉國華。



左：高雄市國樂學會舉行成立大會，右起社教館長鄭鐵梅、市議員楊平漢、林壽山及理事長蕭青杉（立者），攝於1982年7月11日

右：高雄市國樂學會首次國樂座談會，右起李鎮東、蕭青杉（立者）、鄭思森、陳裕剛、容天圻及李本瑞，攝於1982年10月17日高雄文化中心至善廳

成立高雄市國樂學會

我1976年退伍，1979年就自己創業了，我趕上房地產景氣大好的時節，順利賺到人生的第一桶金，首先就想要為國樂做一些事，董老師建議我成立國樂學會。那時候我經濟上還可以，我的辦公室就是國樂學會辦公室，我公司的員工就是國樂學會的義工，當時我跟高雄社會音樂團體、政府部門的關係都很好，高雄市國樂學會確實做了不少事情，但我後來也是苦撐，因為1984、1985年是我人生的低潮，生意停擺，加上我父親過世，在經濟親情窘困之下，我仍舉債支持國樂學會。

為文化藝術而存在

一路走來，發現自己一直都圍繞著文創產業，「為文化藝術而存在」成為我一生的寫照。文化其實攸關人的生命鍛鍊、價值追求與行為規範，文化是民族的粘著劑，在我身上完全可以驗證。南管、潮州音樂、廣東音樂……國樂使每個族群都可以交流、融合在一起。所以我沒有族群隔閡，甚至沒有上下階層的分別心，音樂讓我學習到儒家的中正平和，中庸之道，道家的清靜淡遠，佛家的慈悲喜捨，沒有慈悲心怎麼從政？沒有樂利眾生的心，怎麼從事推廣？民族音樂給我們生命資糧，豐富的享受，深刻的歷練，我們怎麼可以不繼續傳播下去，讓下一代繼承，讓更多的人來享受，這是我們的責任，也是我們的使命！



為文化藝術而存在，攝於2021年



蕭青杉任內為高雄市出版的「國樂會刊」及籌辦「港都國樂節」等演出活動

從《和合夢》 初窺傳統戲曲與當代作品中的性別

文 / 李亮儒（國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士班）

在筆者大學時，曾經讀到了西蒙波娃所說的這麼一句話：「女人並非生而為女人，而是被形塑為女人」，從那時起筆者完成了對於性別議題的一次啓蒙。

近年來，性別議題一直是社會中廣泛討論的話題之一。傳統戲曲作為華人社群重要的文化資產，也承載了不同年代對性別觀念的轉變。今年（西元 2023 年）4 月 6 日至 8 日，明日和合製作所在臺灣戲曲中心舉辦了一場別開生面的沉浸式劇作《和合夢》，為觀眾帶來與眾不同的觀影體驗。這部演出跨越中國明清時期、臺灣 1960 年代、90 年代以至現代，融合了傳統戲曲歌仔戲元素和當代性別議題，提供了一個獨特的視角探討性別多元化。

在演出開始前，觀眾被要求戴上面罩，隱藏自我，隨著磺溪精靈的引領，走出戶外，聆聽著精靈娓娓道來明代雜劇《男王后》中陳子高的故事，以及清代雜劇《梨花夢》中杜蘭仙的經歷。隨著觀眾的腳步移動，時間也隨之穿梭，他們在不同的時空場景中，兩位角色相遇交錯，從古代逐漸推進到現代。這樣的劇情發展讓觀眾驚覺，原來這兩位角色一直以不同的方式彼此陪伴。

《和合夢》通過沉浸式劇場的形式，將觀眾帶入劇情中，身歷其境，初窺不同年代時 LGBTQ¹ 族群的內心世界。從最一開始梨花樹下的跨時空相遇，就注定了兩位主角接下來千絲萬縷的因緣。觀眾一開始只是走廊上的旁觀者，居高臨下地觀察劇情的發展。隨後，當觀眾進入俱樂部時，就像是舞池中的幽靈，近距離觀察兩位主角的互動，以及各自被時代所綁縛的掙扎。在劇情中段，女高中生因為同性傾向而受到壓迫，走上絕望之路。此時的觀眾也像先前的冷眼旁觀者一樣，甚至出手成為了迫害的一方。然而，隨著對女同志高中生和男同志記者內心世界的了解，所有的觀眾終於拿下一開始戴在臉上的面罩，真正融入了這個世界。最後，兩位男女終於不必受到婚姻的束縛，步入「離婚禮堂」時，觀眾也成為了慶祝兩位角色擺脫性別束縛的一分子。

在演出中，音樂一直扮演著重要的角色。無論是主角們以歌仔調唱出內心的煎熬與變化，在臨近轉場前必定會出現的和合夢之歌，或是變裝王后以說唱方式提醒著觀眾性別平權在臺灣推進的歷史，還有單純以背景音樂的方式出現在觀眾的腦海中等等。劇情中最常出現的歌仔調搭配穿插其中的江南絲竹、流行樂、還有一段像是歌舞劇的演出，這幾種不同類型的音樂恰如其分的充滿表演各個部分，銜接兩位主角的來世與今生，為整體增添了更加豐富的色彩。

傳統戲曲自唐宋時期以降常有男扮女裝或是女扮男裝的行當，這點我們也可以從雜劇、亂彈、京劇或是歌仔戲等戲曲中見到。不過這種行為的背後，很多是受到當時社會價值觀影響所致，雜劇的乾旦可說是一種不得已而為之，受到男女有別的封建禮教制度影響，僅能以單一性別出現在舞台上。而歌仔戲的坤生出現主要是因為觀眾支持，女觀眾可以將自己身上的情感放置在演員上。乾旦坤生的角色性別認同與性傾向通常符合當時的價值觀，並無做出太多的突破。而《和合夢》別具匠心的地方在於：所演出的角色無須改變外觀的生理性別，而是能自由展現角色自我的性傾向與性別認同，打破了女角色就是女角色，男角色就應該是男角色的性別二元框架。

本劇由明清時代的兩齣雜劇文本出發，劇中角色在不同的時代背景下面臨著各自的性別困境和壓力，觀眾與演員的互動，以及場地空間的交互作用，為性別議題的探討提供一種不同的面相。這種時間跨度的安排、劇情中段的同志遊行以及變裝王后仙子的解說讓觀眾更加清楚地看到在臺灣性別議題的變遷和社會對於多元性別的態度如何演變。觀眾在劇中的參與度提高，能夠在這段 75 分鐘的歷程中接觸、體驗到性別議題的複雜性和多樣性，從而推動對性別多元性的接納和討論。

另外，《和合夢》在最初的宣傳中強調了「酷兒」作為其中一個重要元素，然而由於節目時長以及文本元素的限制，無法完全涵蓋酷兒所指涉的所有性取向和性別認同，以及劇情中段，氣氛的轉換過於快速，直接從悲劇快速換接到慷慨激昂的同志大遊行，讓觀眾略顯錯愕以致情緒無法立即銜接，這幾點可以視為其中一個小小的遺憾之處。

《和合夢》回答 2023 年臺灣戲曲藝術節的核心概念「英雄」此一命題的方式相當巧妙。雖然劇中的角色並不符合通俗概念中的「英雄」形象，但是正如一句名言所說：「最大的敵人就是自己。」當主角們勇敢突破自身的枷鎖後，他們成為了自己的英雄。同樣地，當觀眾們開始能夠同理、共感、以純粹的愛超越性別所帶來的限制時，我們也成為了各自的英雄。

《和合夢》以其獨特的方式打開了我們對性別議題的話匣子，提醒著我們每個人都有成為自己英雄的潛力。讓我們所有人一起勇敢地面對內心的挑戰，開創一個更包容和平等的社會，讓每個人都能夠在自由中展現真實的自我。

¹ LGBTQ 分別為女同性戀者 (Lesbian)、男同性戀者 (Gay)、雙性戀者 (Bisexual)、跨性別者 (Transgender) 與酷兒 (Queer) 之英文首字母縮略字。